
LANTINGXU BIFA JIQI TEDIAN
西泠印社
郦一平　编著
《兰亭序》
笔法及其特点
钢笔临历代名帖

责任编辑：凯建杭　特约编辑：许晓俊　封面设计：陆　蔚　责任出版：张先富

ISBN 7-80517-287-0

9 787805 172873 >

ISBN 7-80517-287-0/J·288

全套五册 52.00 元（本册:9.80 元）

郦一平 编著

钢笔临历代名帖

《兰亭序》笔法及其特点

西泠印社

本套钢笔临历代名帖系列丛书为：

《灵飞经》笔法及其特点
《兰亭序》笔法及其特点
《黄庭经》笔法及其特点
《圣教序》笔法及其特点
《出师表》笔法及其特点

钢笔临历代名帖
《兰亭序》笔法及其特点

西泠印社出版发行　杭州东坡路 90 号
全国新华书店经销　浙江协通电脑制版
萧山市古籍印务有限公司印刷
开本：787×1092　1/16　印张：5.25
1999 年 9 月第 1 版　2000 年 9 月第 2 次印刷
印数：5 001—8 000
ISBN 7-80517-287-0 / J・288

全套五册 52.00 元　（本册：9.80 元）



郦一平，笔名雪怡斋，男，1959年生，祖籍浙江诸暨市，大学美术专业毕业。现为全国现代汉字硬笔书法学会副会长，中国硬笔书法家协会理事、理论学术委员，浙江省书法家协会会员，《国际硬笔书法家大辞典》副主编。书法曾就学于中国美术学院教授、著名书法理论家陈振濂先生及西泠印社蒋北耿先生，楷法褚遂良，行学王（羲之）、苏（轼）、米（芾）、王（铎）等。毛笔及硬笔书法作品曾十余次入选国内外大型书展，数百幅作品及五十余篇理论文章在多种报刊及书籍中发表，并有大量作品收藏于国外，毛笔书法获中国当代著名书画家作品邀请展一等奖；硬笔书法曾获国际硬笔书法家精品展金奖，全国第四届钢笔书法大赛一等奖，第一届全国现代硬笔书法艺术大展金奖第一名。传略入编《中国当代名人录》《中国当代艺术界名人录》等，学书经历及成就介绍于《浙江日报》《钱江晚报》《中国钢笔书法》等多种报刊。

前　言

硬笔书法发展至今已有十数年了，其轰轰烈烈的程度无论那门学科都无法与之抗衡，为何如此"轰轰烈烈"？是因为她深受大众的喜爱。硬笔字虽人人会写，但并不是人人都能将她写好，而真正称得上硬笔书法家的更是凤毛麟角，这说明学好硬笔书法并非如想象的那般轻而易举。正因为不易，我们就得去化精力研究，去找一本优秀的字帖来学，去寻一位资深的老师来教。基于此，这里精选了王羲之法书中的《兰亭序》作为范本，并请硬笔书法家及理论家郦一平先生来编著。

《兰亭序》又名《兰亭集序》《临河序》《禊帖》等，为晋代"书圣"王羲之所作，是一篇书、文双绝的作品，被誉为"天下第一行书"，是学习行书的最佳范本，历代书家几乎都临习过，以致《兰亭序》成为学书人顶礼膜拜的杰作。

晋穆帝永和九年（公元353年）农历三月初三日，此日天朗气清、惠风和畅，王羲之与名士谢安、孙绰、王献之等42人，在会稽山阴县（今浙江绍兴市）郊兰亭举行了一次规模盛大的雅集，兰亭背依崇山峻岭，周环茂林修竹，中抱清流激湍，是个风景优美、人杰地灵的圣地，王羲之等名流，曲水流觞、饮酒赋诗、各抒胸怀，在这天时、地理、人和的情景中，王羲之、孙绰等人即兴赋诗计36篇，定名为《兰亭集诗》。由王羲之撰文并书写的《兰亭序》以其书法遒媚劲健，气韵生动，点画圆转自如，富于变化而名冠古今。唐太宗评其为"飘若游云、矫若惊龙""龙跳天门、虎卧凤阙""尽善尽美"。由于《兰亭序》是一幅不可再得的传世杰作，被爱不释手的唐太宗陪葬昭陵，从而成为千古憾事。目前所见到的是唐·冯承素摹本，为临摹本中最接近《兰亭序》的佳作。

郦一平先生自幼酷爱书法，他曾孜孜临习《兰亭序》对其笔法、特点颇有所悟，由于他毛笔与硬笔书法甚是通会，并在书学理论及绘画上多有建树，我深信其对《兰亭序》笔法及其特点的理解与剖析会给读者有所启迪。

姚建杭　一九九九年九月九日于西泠印社

目　　录

唐摹兰亭序

永和九年歲在癸丑暮春之初會
于會稽山陰之蘭亭脩稧事
也群賢畢至少長咸集此地
有崇山峻領茂林脩竹又有清流激
湍暎帶左右引以為流觴曲水

列坐其次雖無絲竹管絃之
盛一觴一詠亦足以暢敘幽情
是日也天朗氣清惠風和暢仰
觀宇宙之大俯察品類之盛
所以遊目騁懷足以極視聽之
娛信可樂也夫人之相與俯仰

一世或取諸懷抱悟言一室之内
或因寄所託放浪形骸之外雖
趣舍萬殊靜躁不同當其欣
於所遇暫得於己快然自足不
知老之將至及其所之既惓情
隨事遷感慨係之矣向之所

或因寄所託放浪形骸之外雖
趣舍萬殊靜躁不同當其欣
於所遇暫得於己快然自足不
知老之將至及其所之既惓情
隨事遷感慨係之矣向之所
欣俛仰之閒以為陳迹猶不

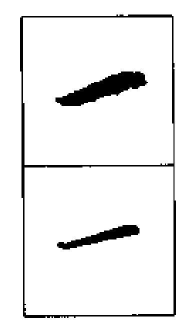
欣俛仰之間以為陳迹猶不
能不以之興懷況脩短隨化終
期於盡古人云死生亦大矣豈
不痛哉每攬昔人興感之由
若合一契未嘗不臨文嗟悼不
能喻之於懷固知一死生為虛

能不以之興懷況脩短隨化終
期於盡古人云死生亦大矣豈
不痛哉每攬昔人興感之由
若合一契未嘗不臨文嗟悼不
能喻之於懷固知一死生為虛
誕齊彭殤為妄作後之視今

二、《兰亭序》帖的基本笔画

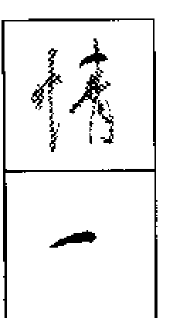
《兰亭序》的点画虽能归成八大类，却无法按照楷书的标准将其分解与评析。作为天下第一行书，其点画的丰富变化与精湛技艺用硬笔临写表现有很大的难度。硬笔天然刚劲，而王字的笔画则明丽娟秀、刚柔相济，故不仅要写像其形，更要写活其神。

1、短 平 横



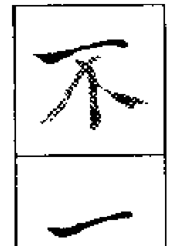
短平横在《兰亭序》中用于字的起笔较多，书写时起笔较轻，由左向右下方切入，然后再向右上方逐步推进，至收笔处稍顿，作回锋状。但不同的字其用笔方式也有区别，如"在"字的短横，其收笔处则是向左上方折回。

2、短 俯 横



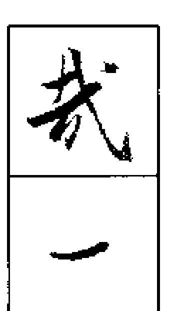
短俯横的特点是其势向下，作俯视状，笔画很短，是横的高度凝缩。起笔与短平横方向相反，是由左下向右上方切入，用笔由轻渐重，并使横画略作弯势，呈下俯状，收笔处用力最大，重顿后依势收回。这一笔画要写得生动，似鱼跳龙门，鹰击长空。

3、中 细 横



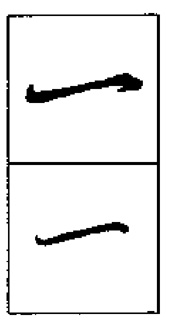
整个横画左右粗，中间细，用力亦应两头重，中间轻。中细横的起笔类似短平横，但不同的是笔尖向右下方切入后用力较重，形成头部略粗，但向右方行笔时却由重渐轻并略作弯势，然后较重顿收笔。这一笔要写出横扫之势，虽灵动飘逸，却不失力度。

4、短仰横



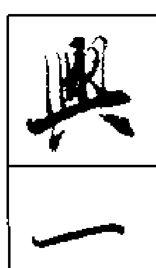
短仰横与短俯横比较，恰好形状相反，呈上仰之势，起笔自左向右下方切入后迅速调转笔尖角度，由下向右上方推进，再重顿后收笔，在这过程中，横画中部略作下弯状，其弯度有大有小，如“或”字很小，而“時”的一横弯度则颇大，收尾处也与其他字不同，这就要求临习时仔细观察，以区分出来。

5、带钩横



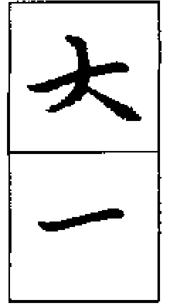
带钩横一般为字的主笔，横画较长，用笔具有承上启下之势，在写法上则相对复杂，起笔由右上方向左切入后迅速调转方向，并重按笔尖，形成头部较粗状，然后由重渐轻向右行笔，至末端略重顿后再折回笔锋，以呼应下一笔画。这类笔画于起收处往往动作较快，不能迟疑，否则无法产生飘逸之势。

6、长　横



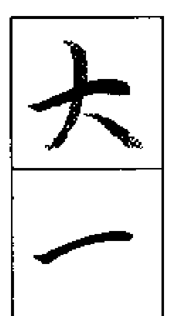
长横与带钩横有一个共同的特点，即为字的主笔部分，其起笔处与带钩横基本相同，但行笔过程却各有变化，如“書、樂、興”，两头重，中间轻；“異、其”前半部分轻而细，后半部分重而粗；“無”字则用力比较均匀，长横一个共同的特点为收尾均回锋而驻，显得颇具力度与厚重感。

7、长平横



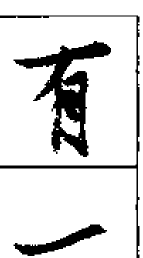
长平横比较平正，尤其横的上侧，而朝下部分却具波折，较有变化，书写时笔尖由左向右下方切入后即迅速向右行笔，用力较为均匀，没有大的起伏，但笔尖的内侧却要有轻重的变化，使横画的下侧表现出粗细之差别。

8、长凸横



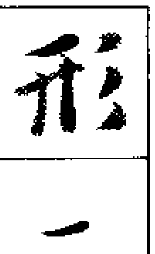
长凸横的形状较为活泼灵动，横的中部波状较明显，在写法上要以笔尖的侧面切入，然后向右上部略作弧形运笔，收笔处重按后向左回锋，这一横笔大多具有前后两个波折，如“所、快”字的横画，一般起笔处轻，收笔处重；而“世”字，则是两头重、中间轻，这要视每个字的不同而区分之。

9、长凹横



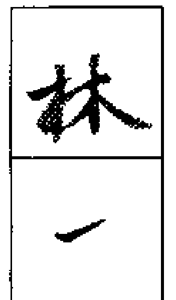
长凹横的形状与长凸横恰好相反，中部明显下凹，起首处略向上提，整条横画略呈弧形，具有较强的弹性与韧度。书写时用笔尖侧切入，不需调整角度，顺势作弧状向右行笔，收笔处重顿后回锋而收，这一笔既要写得轻松却又不失力度

10、左尖横



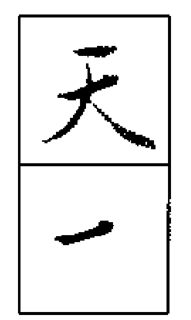
左尖横一般用于字的起笔较多，笔画较短，起笔尖细，收笔圆劲厚重，书写时由左向右上方切入，一气呵成，用笔基本不作上下波动，收笔有作圆状顿收的，如“短、形、夫”等；亦有作方笔顿收的，如“生、左”。此笔虽短小，却精悍。

11、右尖横



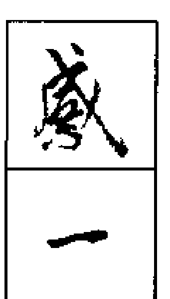
右尖横用于连带下一笔较多，起笔用力较重，而收笔处则轻松带过，以呼应下一笔画；书写时作为首笔，应重按后出锋，如“林”；而作为连笔，起笔处则较尖细，如“娱”，为承上启下之连笔。

12、收笔上挑横



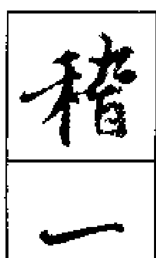
这类横画既用于起笔处，亦用于连笔处，其特点为收笔作上挑动作，以连带后一笔画。书写时起笔切入较锐利，由轻渐重，收尾时笔尖向左上方顿后出锋，用笔动作快捷，具飞动之势，这类横画带有仰势，中部略下凹。

13、收笔下钩横



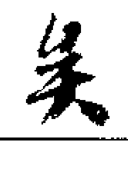
与上挑横相反，下钩横在收笔处向左下方出锋，以承接下一笔，笔画呈下俯状。这一横笔用于起笔较少，一般为承上启下之笔，故起首处露锋而入，收笔处出锋而行，书写动作较快疾。

14、起笔承上横



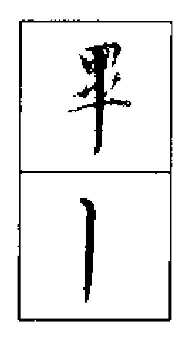
这一横画主要为承接上一笔画，很少单独起笔，由上一笔带动而来，书写时笔尖承上笔笔势，由右向左下落笔，重按后再向右行笔，至尾部向上收笔，以呼应下一笔画。

15、承上启下横



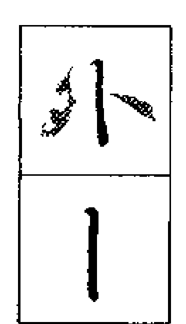
这类横画用于字的中间部分较多，头部承上笔连带而来，尾部启下笔连带而出锋，书写时动作较快。但首尾处却应适当用力，中部轻快而过，要写得自然流畅。

16、悬针竖



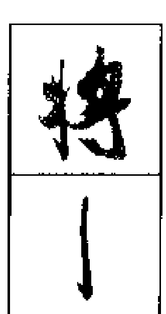
悬针竖顾名思义即如针悬于空中一般，写法上起笔重按，渐行渐轻，线条亦由粗渐细，出锋时不能一泻千里，由慢到快，逐步将笔尖收住，使之表现出力度。

17、垂露竖



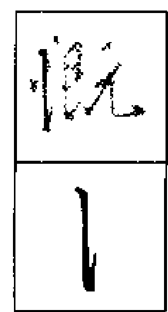
垂露竖与悬针竖的不同处在于竖画的后半部分，如一露珠，形状较圆润，这一竖画起笔往往由前一笔连带而来，故有一带钩，但笔尖转入竖画后，头部用力较重，至中部略轻，并略呈弓形以加强竖画的力度，至尾部重按后笔尖向左上或右上回锋而收，形成珠状。

18、启左竖



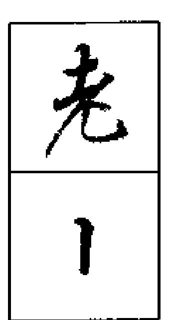
启左竖表现在垂露竖中较多，其写法也较类同，不同处为垂露竖至尾部收缩，而启左竖则向左上方出锋，以启导后一笔画。

19、启右竖



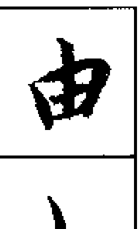
启右竖与启左竖相反，其笔画尾部向右上方挑带而出，整个竖画要写得颀长而具粗细变化，且略呈弓形，以表现出笔力。写法上起笔稍重，中部较轻，尾部重顿后挑出挑出的动作较轻快。

20、曲头竖



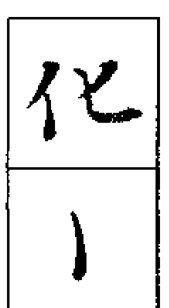
曲头竖一般为承上笔而来，故起笔由左部带钩而入，至竖笔起始处用力较重，并由重渐轻而下行，以再启下一笔，这类竖画大多不是独立成笔，下部与其他笔画连接较多。

21、斜点竖



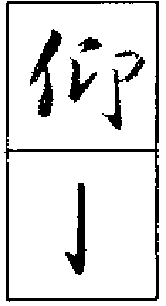
斜点竖较短，一般用于全包围或半包围结构的字，其状如长点，在写法上起笔自左上方向右下方切入，再由轻渐重，中间略带弧状，收尾处重按后向左上方回锋而收，此笔虽短小，却精悍。

22、坠　竖



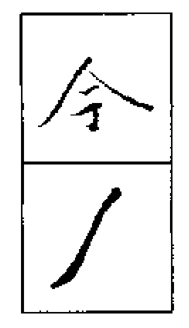
坠竖的基本特点是上轻下重，上细下粗，犹如自天而降，书写中要表现出这一生动之态。起笔处笔尖切入，由轻渐重，中部带弓状，收笔处略向左倾。

23、带钩竖



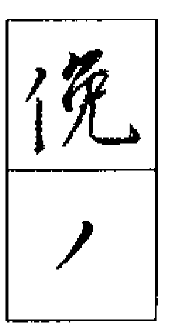
带钩竖较多用于字的最后一笔，故其所带的钩并无启导下一笔的作用，而纯粹是为了强化字的优美与保持整体平衡。书写时起笔切入，由轻渐重，至尾部顿笔后向左上方出锋，竖钩的写法有所区别，只作为主笔的附加成份。

24、斜 撇



斜撇亦叫长撇，斜度大致在45度左右，起笔重按后笔尖的用力由重渐轻将其送到末端，切不可快速撇出，以免使出锋处缺乏力度，整个笔画要写得修长而洒脱。

25、短 撇



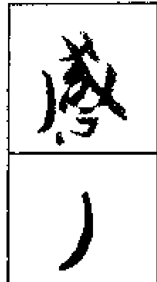
短撇用于单人或双人旁较多，形态较斜撇短，角度也平一些。书写时由左向右切入，头部略带钩状，出锋速度略快，但要注意的是，末端不可乏力。

26、平 撇



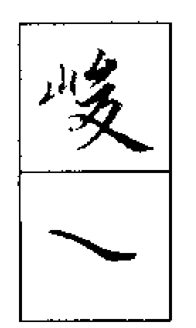
平撇用于“禾”字旁较多，角度更趋平，笔画也更趋短。书写时，由左向右作顿笔，再回转笔尖向左下方撇出。如“和”，较平直；“稽”，成俯状；“稧”，为仰态。

27、直 撇



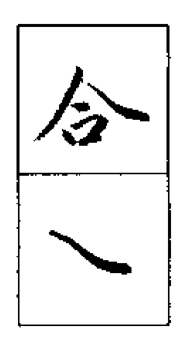
直撇并非垂直，而是相对较直，书写时应掌握其特点，一般上部较直，至中部略带弯度，并向左下方撇出。直撇在每个字中写法各有区别，如“感”字较平直，“歳”字较弯曲，“次”字上平下曲，当因字而异。

32、出锋斜捺



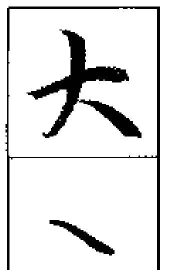
出锋斜捺为一波三折的捺画，起收及中部均要表现波折，写法上具有较高的难度。一般起笔露锋切入，略作弧状，为第一波；笔力由轻渐重，至中部向下方稍作弓形，形成第二波；至末端重按，再向右出锋，形成第三波。这一捺画要写得婀娜多姿、生动曲折，方为成功之笔。

33、回锋斜捺



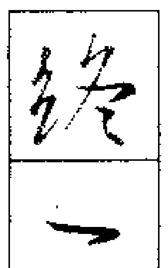
回锋斜捺与出锋捺所不同的是收笔处不露锋，而在末端将笔尖往左方收回，形成珠状，使之含而不露，耐人寻味

34、反　捺



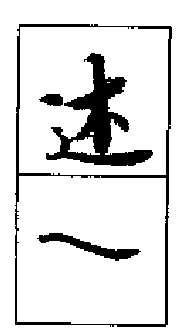
反捺在写法上类似长点，将本为长捺的笔画缩短并回锋而驻，这一笔在不同的字中写法各异，如"之、殊"字，起笔处承上笔后由轻渐重，末端重按后向右下收笔；而"大、欣"则不同，收笔处却向右，形成上满下缺的形状，这充分体现了"王字"用笔的变化莫测。

35、启下反捺



这类反捺或在字的中部，以启导下一笔画，或在字的末笔，以启导下一个字的首笔，故在末端作一钩状出锋，写法上露锋切入，由轻渐重，至终端作顿笔后向左下出锋，速度宜快。

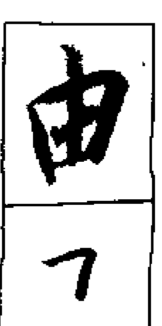
36、平　捺



平捺的写法有两种，一种为出锋平捺，还有一种是收锋平捺。如"述、之"等为出锋平捺，接上笔后重按再将笔尖轻提，角度较平坦地向右行笔，写成一波三折的捺画。而"游、趣"等字的捺画则为收锋平捺，在笔画末端重按笔尖，向左方回收笔锋，形成含蓄而蕴藉的捺画。

述	之	随	趣
述	之	游	趣

37、横　折



横折由横与竖画构成，故在写法上具有这两种笔画的共性，以"由"字为例，起笔笔尖由上而下切入，略重按后即向右上行笔，至转折处作顿笔，再向下行笔，方向略向左侧，形成一种斜度；而"视、目"的竖画却较垂直，中部形成弓形，这要根据不同字的特点而定。

由	目	惠	視
由	目	惠	視

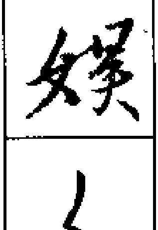
38、竖　折



竖折是竖与横的组合，其竖的起笔向右下切入并略带转折，再向左下方行笔，至转折处重按后再往右上行笔，至末端再重按后收笔，收笔视结字而异，如"世"字回锋收笔，"山、此"向左上收笔，而"亦"字则向左下收笔，以启导下一笔画。

世	山	此	亦
世	山	此	亦

39、下收撇折



撇折是短撇与长点的组合，转折处的角度因字而异，如"娱"的角度较大，"每"字角度较小，在写法上先用笔尖由左向右下重按后撇出，至转折处重顿后再向右下方行笔，笔力由轻渐重，至末端重按作收。

娱	每	妄	取
娱	每	妄	取

40、上挑撇折



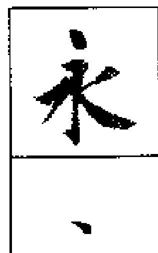
这一笔为短撇与挑的组合，书写时先作短撇，起笔或重按，如“殇”，或轻松切入，如“係”，至转折处却须用力后再由重渐轻向右上方挑出，笔势要与下一笔画相呼应。

41、圆 转 折



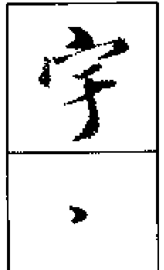
圆转折只在行草书中出现，这一笔画即楷书中的横折，或横折钩。在写法上，圆转折除保留横折的基本角度与形状外，在转折处却大相径庭，完全摆脱了楷书的方折而成为圆弧状，其势要圆润而自然流畅。

42、斜　点



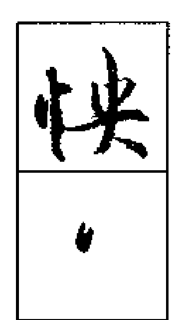
斜点较接近楷书中的切线点，先从左上向右下方作切线入笔，由轻渐重，至末端向左收笔，形成圆珠状。

43、启 下 点



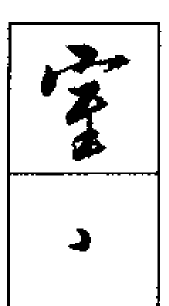
点的角度与斜点相近，起笔亦相同，但点的末端却向左下方挑出，以启导下一笔画，此点起收处均要写得轻，中部重按，并带弧状。

44、挑上点



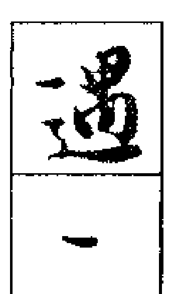
挑上点的角度在竖心旁中较直，笔尖由上向左下切入，再向下方由轻渐重用笔，至末端再将笔尖略向上提出锋，以呼应下一笔，要表现出该点的粗细变化。

45、直　点



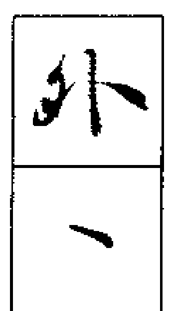
直点基本垂直，起笔时由左上向右下切入，笔尖用力由轻渐重，并略作弧状，弯至末端时再转笔尖向左上方挑出。书写此点时宜不急不躁、平心静气。

46、平　点



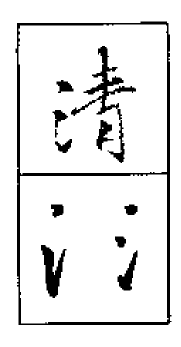
平点类似短横的写法，先由左向右水平切入，由轻渐重，至末端略上提笔尖再转笔向左下收回，此点要写得饱满而圆润，方能区别于短横。

47、长　点



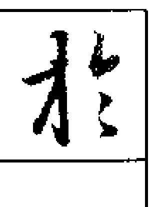
长点的写法与斜点接近，应露锋切入，由轻渐重，至末端收回笔尖。此点要写得轻重适当，修长而自然。

52、纵 三 点



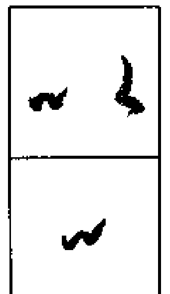
纵三点的三个点不宜在同一直线上，要向左方构成一个弧度，三个点要各具变化，如“清”的第一点为斜点，第二点为俯点，第三点为挑点；而“流”与“湍”的写法虽第二、三点相连结，但写法却各不相同，如“流”的第二点略向左弓，“湍”则向右弓，故同样的点画应写出不同的姿态。

53、上下连两点



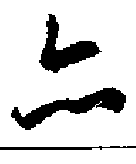
上下两点要有变化，一点较直，一点较斜，即为直点与斜点的组合，如“於”；而“终”则为第一点短而粗，第二点长而细；另一“於”字的第二点则向左出锋，故两点相连接，绝不能类同。

54、横 两 点



横两点或左短右长、左收右放，如“以”字；或左大右小、左高右低，如“坐”字；或左低右高，左缩右放，如“喻”字；虽并列两点，却要面目各异。

55、横 三 点



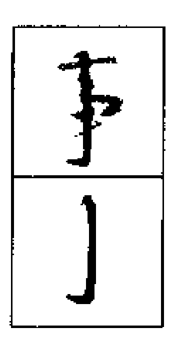
横三点比横两点多出一点，要求更高，要三点写得都不一样，如“丝”的三点，左低右高，不在同一条水平线上，点的方向也不同，第一点向左下方，第二点仰上而略凹，第三点向左上挑出；“迹”的三点虽各自独立，却左呼右应，顾盼生姿；“亦”字则构成两个“S”形，左长右短，变化莫测。

56、下四点



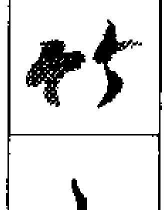
下四点或将四点联结在一条线上，并化成三个波折，左短右长，如"為"字；或将四点化为一短横、一短点，如"無"字；或作一点加两个波折，如"然"字；同样的点，却形成了不同的写法。

57、竖钩



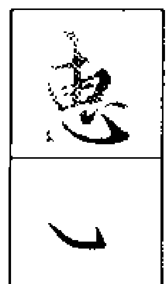
竖钩在书写起笔时，先从左向右平切而入，再转笔尖直行而下，中部应略带弓形，以使笔画充满力度与韧劲，至竖的末端应作重顿后向左上方挑出，但钩的出锋处不能锋芒毕露，要将力送到顶端。

58、拖钩



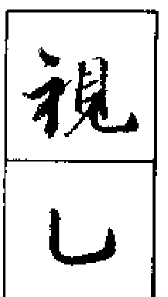
拖钩亦是竖钩，但写法却差别很大，其形状有点像初月形，弧度十分明显，起收处细、中部略粗，故起笔与收笔都为露锋，如"亭、竹"；而"所"的钩法却类似点的写法，故也要因字而异。

59、卧钩



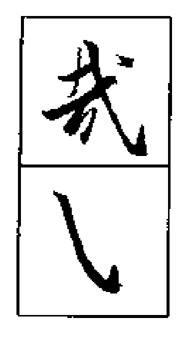
卧钩即心字钩，起笔露锋切入，向右下方由轻渐重作弧形书写，至末端将笔尖调向左上方挑出，要写得饱满有力。

60、竖弯钩



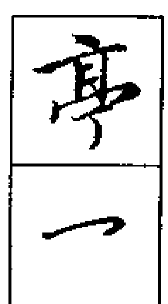
起笔重按，行笔略偏右下方，转折处要圆润，向右行笔时横画较平，钩要写得饱满有力，略向左倾斜出锋。

61、斜　钩



露锋切入，斜向右下略作弧状行笔，至末端向上钩出，有些钩的角度较向左上偏，如"歲、或"。斜钩要写得劲健而修长，弯度不可太大，以免软弱乏力。

62、横　钩



起笔露锋切入，由轻渐重，略向右上平行笔尖，至末端向右下方重按后再调转笔尖向左下钩出，以启导下一笔画。

63、背抛钩



背抛钩的起笔为上一笔画的延续，故露锋切入后略向右上行笔，至横画末端重顿后向左侧作弯钩，弯的幅度因字而异，如"九"字较大，"風、氣"较小。

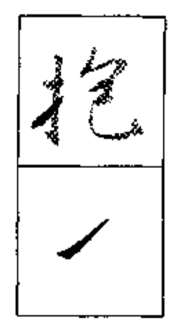
64、方　钩

方钩是竖钩的另一种写法，起笔作顿，行笔作竖，略呈弓形，至末端时，笔尖向左，水平方向钩出，此钩法显得大气、洒脱。宋代米芾作钩也许正是受其影响。

65、竖　弯

竖弯是竖弯钩的一种写法，它省略了钩，将上挑的钩藏匿于笔画的末端，显得含蓄凝重，在写法上可藏锋或露锋起笔，至钩处或顿笔作收，如"化"；或向右微挑笔锋，如"流"。

66、斜　提



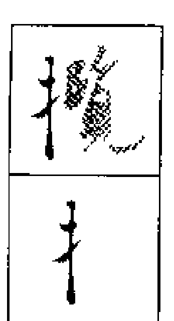
提的写法是起笔重顿向右上方挑出，稳健而爽利，角度大致掌握在45度左右。

67、竖　提



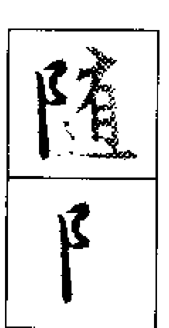
竖提是竖与挑的结合，先作竖画，至转折处将笔尖略向左下重按后再向右上挑出，挑的角度大小因字而异。

4、提 手 旁



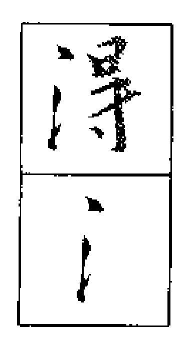
提手旁起笔较短，露锋切入成仰点状，竖画顺横的笔势呈三角形起笔，以形成较粗的头部，向下作竖时由重渐轻至尾部又渐重，收笔略向上作钩，较含蓄，为引而不发之笔。斜挑起笔承钩之势，由左上向右下切入，再重按后挑出，整个笔画写得修长而潇洒。

5、左 耳 旁



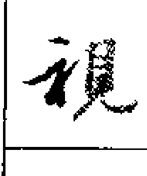
起笔露锋切入，由轻渐重，至转折处重按，再以"S"形笔势作成"耳"旁，用笔不可迟疑，要流畅而有粗细变化。竖画顺笔势由左向右下方切入，再由轻渐重用笔，至末端时向左上轻轻收笔。

6、双 人 旁



双人旁用三点水法，是草书的写法。先作斜点，以点代短撇，竖则写成直点与提的结合，向左出锋以启导下笔

7、示 字 旁



示字旁由斜点、横折、撇挑三个笔画组成。点的位置与竖画形成一条直线，稳住了整个偏旁的重心，书写时，点如高峰坠石，造成奇险之感，横画较长，向下呈弧状；竖画较短，向左呈弧状，使横与竖形成向背之势；挑要顺着撇的反向上行；撇挑则紧密相连，这一偏旁呈上松下紧之状

8、提 土 旁

提土旁由短横、短竖及提构成。

帖中的提土旁为一笔写成，先顿笔作横画，至末端向左上出锋，以牵丝连接短竖。竖的书写要紧靠横画右侧，由重渐轻，至尾部提起笔尖，成牵丝连接提，提后应重按向右上挑出，要写得果断有力。

9、禾 字 旁



禾字旁由短撇、斜横、垂露竖及撇挑构成。短撇为俯状，其出锋处与横的起笔处若断还连，竖画的位置靠近撇与横的右侧，要写得粗壮有力。撇挑从横与竖的交合处起笔，较含蓄凝重。整个偏旁左松右紧，形成强烈的虚实对比。

10、金 字 旁



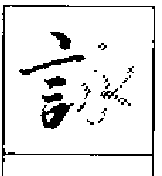
金字旁的重心向左，起笔一撇较长，点却很短，形成强烈反差，三个横在长短、粗细、倾斜角度上均各不相同，竖画略向左斜，左右两点由一笔相连，要写得左轻右重。

11、月 字 旁

月字旁由竖撇、横折钩、短横构成。

竖撇较垂直，末端出锋既明显而有力，横折钩的起笔紧承竖撇出锋之势，转折处用笔重按，竖钩写成弓形，使左右两竖形成相背之势。两个短横用一笔相连接，书写时不宜过分用力，要有轻重、提按的变化

12、言字旁



言字旁由点、横及"口"构成。

点为侧锋俯点，居于长横的右侧，两个短横与"口"则居于长横的左侧，上、下点画虽不居中，却使整个重心处于稳定。三条横画的书写变化较大，第一横长而向右上斜，第二横短却向右下斜，第三横形成一个向下的弧形，书写时要注意相互对比。

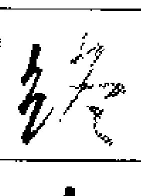
13、女字旁



女字旁由撇折、长撇及斜横构成。

整个结构上下松，中间紧，形成内敛外放之势。书写时要注意撇折的角度，不宜过大或过小；长撇应在前一撇中部起笔，斜横在撇折的转折处起笔，写法如斜提。

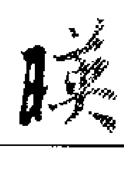
14、绞丝旁



绞丝旁由三个撇折组合而成。

书写同样三个撇折必须有变化。首先，整个形状为宝塔形，上小下大；其次，三个短撇及三个上提在粗细、方向上均不相同。

15、日字旁



日字旁由竖、横折及提构成。

整个结构较修长，起笔竖画虽细长却刚劲有力，横折用笔重按，线条较粗壮；左右两竖不能写成平行，应上紧下松，且略向右斜；提的书写紧靠左竖末端起笔，出锋时要爽利。

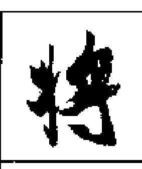
16、反犬旁



反犬旁由斜撇、竖弯钩及撇挑构成。

撇的起笔略呈转折，行笔要爽利并将力送到笔尖，不能有轻飘之感。竖弯钩有一较长的连笔带过，至撇的中上部折笔向下作弧形用笔，至末端笔尖略向上收。撇挑在交叉处略下方起笔，撇与挑两种反方向的笔画在同一位置用笔，故笔形较粗。

17、将字旁



将字旁由仰点、竖及提构成。

书写时先露锋作仰点，并向右上出锋，以启导竖画的起笔；竖的书写略左倾，由轻渐重用笔，至末端向左上挑出，并顺势作提，提应重按而表现出力度。

18、艮字旁



艮字旁由横折、短横、竖提构成

横折起笔由轻渐重，至转折处重顿后调转笔尖向下作短竖，竖应略呈弓形。两个短横要在形状、方向上写出变化；竖提露锋起笔，中部重按，至转折处轻提，提的写法亦为两头轻、中间重，与竖画相呼应。

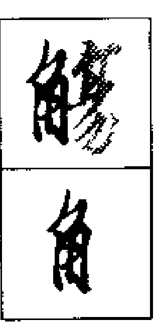
19、耳字旁



耳字旁由横折、竖、短横及提构成。

起笔横画写成弧状，至末端将笔尖向左上反向行笔后再斜势作竖，形成横折。第二竖为垂露竖，略向左倾，并带弓形，两短横将空间分割成大小不同的二块，并以牵丝连接最后一提，整个偏旁左疏右密，斜向取势，动感极强。

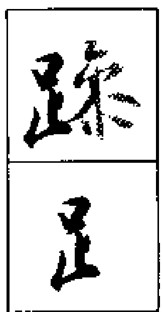
20、角字旁



角字旁由撇、横撇、竖、横折钩及短横构成

首撇的书写形成月牙形，横折向右上角提，左竖位置略向撇的内侧，并带弓形；横折钩的转折要圆润，内两短横写成一俯一仰状，通过中间一竖的分割，将六个空白分得大小各异，这就打破了结构的平匀感。

21、足字旁



足字旁由"口"与"止"两个部分构成，成为偏旁后，"足"的捺画变成了短横，书写时，"口"不能太大，要在左上角留有缺口；"止"的竖画应在"口"的右侧起笔，造成重心偏左，而左短竖则置于"口"的左侧，起到调整重心，保持平衡的作用

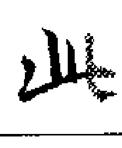
22、马字旁



马（馬）字旁由横、竖、横折及下四点构成。

起笔先作左竖，线条较垂直，第一短横紧靠竖的头部；第二、三横要有长短、粗细之分；横折钩紧承右竖笔势，写得外方内圆；右竖的写法犹如竖撇，末端出锋以启导下笔；下四点起笔与钩在同一水平线上，四点相连，要有粗细、长短、轻重之分。

23、止字旁



止字旁由两竖一横及提构成。

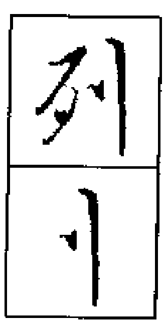
三个竖画要有长短、粗细、曲直之别，二竖之间要有疏密、远近之分，一、二两竖远，二、三两竖近，提与左竖连结成一笔，且略呈弓形，以加强线条的力度与变化。此"止"字旁为此字常用，不宜随意套用。

24、歹字旁

歹字旁由横、撇、横撇及斜点构成。

这一偏旁将横、撇及横撇三个笔画连成一笔，上部写成方折，下部则成圆转，点填补了空白部分，使整个结构虚实相生。

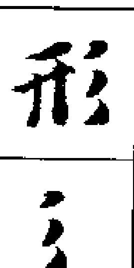
25、立刀旁



立刀旁由点及悬针竖构成。

点要放在竖的中间以上部分，形似俯点，末端向右上出锋，以启导竖钩，竖钩起笔由水平方向切入，重按后转折直下，至尾部收锋而不出钩，具有含蓄蕴藉之感。

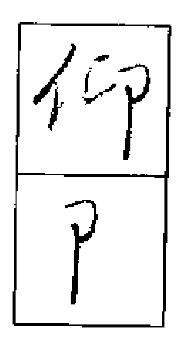
26、三撇旁



三撇旁由三个斜撇构成。

同样的笔画却要表现出不同的形状，这是"王字"的重要特点。如第一点短而圆浑，角度较斜；第二点略长，角度较直；第三点紧接第二点，形如三角状，底部较平。

27、单耳旁



单耳旁由横折钩及垂露竖构成。

横折钩的几个方折均写成圆转，竖紧承钩的笔势，呈弓形写成垂露竖，整个笔画虽细长却圆厚。

28、反文旁



反文旁由撇、横、捺三种笔画构成。

露锋起笔，撇与横由一笔写成，写法犹如撇折；长撇的书写从横的中部开始，撇要写得厚重而带弧形，捺的位置处于长撇的中部，为一波三折的捺画，末端收锋，整个捺画较短，与长撇形成强烈的反差。

29、欠字旁

欠字旁由短撇、横折、竖撇与斜点构成。

短撇与横折连成一笔，横折与竖撇之间留下较大的空白，撇与点写得较短而收缩，整个结构上松下紧，与楷书"欠"字的结体方式相反。

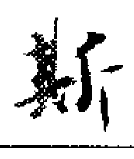
30、页字旁



页(頁)字旁由横、撇、竖、横折钩及点构成。

起笔短横由轻渐重，短撇居于横的中间偏右，这样就纠正了上下两笔的重心。左右两竖要写成相背状，三个短横或长或短，或粗或细，以分割三个不等的空白；最后的撇点，左细而斜，右平而粗，写得变幻莫测。

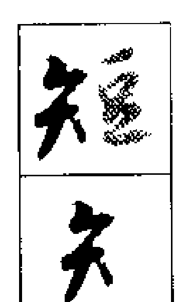
31、斤字旁



斤字旁由短撇、竖撇、短横及竖构成。

"斯"字的"斤"起笔短撇成斜势，第二笔直撇紧承首笔末端，上轻下重，尾部左挑；短横与短竖独立成笔，且用笔较轻纤，整个结构左实右虚，对比强烈。

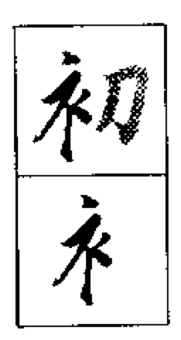
36、矢字旁



矢字旁由撇、横、点三种笔画构成。

短撇与两个短横由一笔写成，上下两横位置要有错落，撇的起笔应靠左侧，要写得圆浑有力；点较短且小，与左撇形成强烈对比，虽左重右轻，却重心平稳。

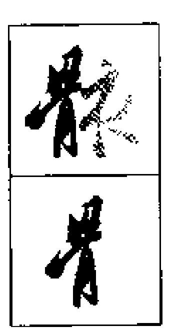
37、衣字旁



衣字旁由点、横撇及垂露竖构成。

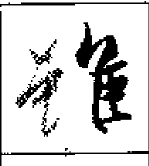
点为俯点，横撇从左下起笔，至点的垂直处调转笔尖作长撇；竖从撇的中上部落笔，由轻渐重回锋收笔；右两点一为撇点，一为斜点，与竖的起笔相交。

38、骨字旁



骨字旁笔画较多，整个结构上宽下窄，左低右高，中紧外松，除中间一笔向左下伸出外，其他笔画均聚集在中右侧，临写时应掌握以上特点。

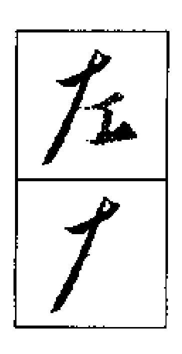
39、隹字旁



隹字旁由单人旁及点、横、竖画构成。

单人旁在这一偏旁中已不按常规书写，而是带草写法，除保留第一短撇，点与竖画连成一笔，右四横要有长短、粗细、俯仰的变化，横画之间要留有不同的间距，才能避免雷同感。左右两竖上窄下宽，形成相向关系，这对纠正整个结构的平衡关系起到了重要作用。

48、有字头

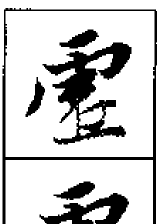


有字头由横、撇构成。

横由左上至右下弧形切入，再向右上用笔，横画带弓形，至末端向左上挑出，以牵丝连接长斜撇，撇画由轻渐重，至尾部缓缓而收。

左	在	有	有
左	在	有	有

49、虍字头



这是虎字头的另一种写法，由短横、短撇、横折钩、短竖四种笔画构成。

书写首笔横画向右上平切而入，由轻渐重，圆转收笔，短撇与横距离较远，横折钩成弧形书写，折钩要略粗而具力度。短竖起笔于中部，以平衡左右重心，两短横由一笔写成，左长而右短，以求变化。

虚	虚	虚	虚
虚	虚	虚	虚

50、病字头



病字头由斜点、横、竖撇及两点水构成。

点的位置居于横画中部，竖撇具上挑之势，以启导左两点；左两点略向右倾，与竖撇构成相向之势，使结构更显生动。

痛	痛	痛	痛
痛	痛	痛	痛

51、宝盖头

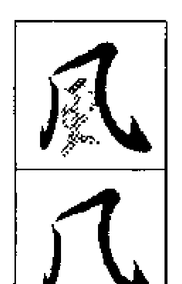


宝盖头由点、竖及横折构成。

点为俯点，弧度较大，短竖紧承点的笔势，由左上向右下落笔，至末端重按后再向左上收锋；横折之横起笔重而行笔轻，至尾部重顿，折笔向左下出锋。

字	宙	察	寄
字	宙	察	寄

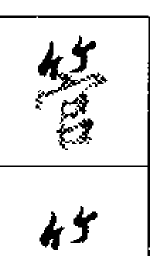
52、几字头



几字头由撇、横折弯钩构成。

撇为竖撇，起笔由轻渐重，略呈弓形，末端出锋上挑，以启导下一笔画；横折弯钩的起笔紧接竖撇的头部，由轻渐重向右上角行笔，弯钩的弧度要写得自然流畅，左右两笔的底部基本保持在同一水平线上。

53、竹字头



竹字头由两个同样的“个”字构成。

首先，两个“个”字左低右高，左收右放，左撇长而右撇短，左横细而右横粗，左点短而直，右点长而曲，这就使两个同样的结构形成了不同的变化。

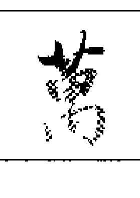
54、气字头



气字头由撇、横、横折弯钩构成。

整个结构上窄下宽、上密下疏，三个横画各不相同。第一横短而俯下，第二横细而上仰，第三横长而较平，整个横折弯钩要写得势圆而折方。

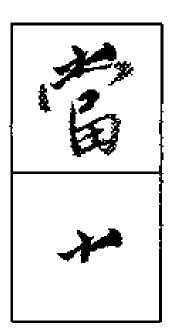
55、草字头



草字头由两横、两竖构成。

先作左竖，略向左倾，再写左横，略向右上挑，由轻渐重作右横，右竖为最后一笔，起笔处紧承上笔连势，呈弧形向左下用笔，两个同样的结构却表现出不同形态。

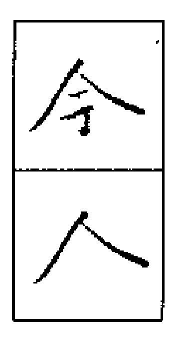
56、小字头



小字头由短竖及左右两点构成。

短竖从左上向右下切入，略呈弧状，至末端上挑，以钩连接左点，左点平面上仰，右点比左点高，成俯状，左右两点以牵丝相连，顾盼生情。

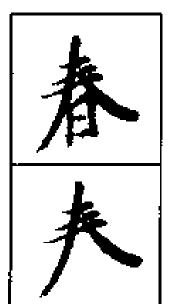
57、人字头



人字头由撇、捺构成。

撇为长撇，要写得舒展而略带弧度，捺画由轻渐重，收笔处应比左撇高一些。

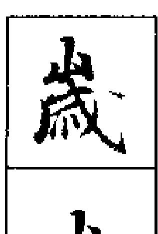
58、春字头



春字头由横、撇、捺三种笔画构成。

三条横画要上短下长，起收处均应写出变化；长撇如高山流水，奔腾直下，要写得洒脱流畅；捺画比撇的位置略高，一波三折，至末端驻笔而收。

59、山字头

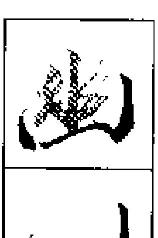


山字头由竖折及竖构成。

从结构上看，三个竖画并列，中长而左右短，中直而左右斜，三竖画虽均为曲头，但角度大小、起笔轻重却各不相同，三竖之间的距离左短右长，变化迭出。

60、登字头





登字头由横撇、点、短撇及捺构成。

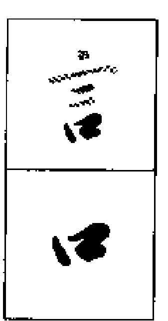
这是一个相背关系的偏旁，左收右放，从位置看左撇高于右捺，但由于捺画上部的两短撇，调整了整个重心，于险中求稳。故临写时要比较各点画的比例位置及布局。

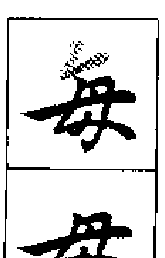
61、山字底

山字底由竖、横两类笔画构成。

左竖由右向左下切入，成弧形构成此笔，横画前后形成两个波折，末端上挑出锋，以启导右竖；右竖是弧状书写，与左竖形成相向关系，整个结构左收右放，曲折有姿，稳重如山。

62、口字底





口字底由竖、横折及横构成。

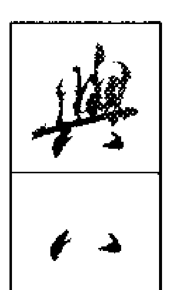
起笔短竖向右下侧，横折与下短横一笔写成，与右竖保持一定空隙，以不封口为宜，左右两短竖形成相向关系。

63、母字底

母字底由撇折、横折钩、横及点构成。

首笔撇折均成弓状，以加强笔画的变化与力度，横折钩不能与撇折形成平衡关系，要左收右放；长横应居中上部，使上下两块空白大小不同；两个点的书写一短一长、一正一斜，变化奇妙。

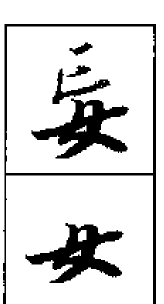
64、八 字 底



八字底由左右两点构成。

左点为仰点，形向右斜，末端出锋上挑，以映带右点；右点则为俯点，弯曲幅度较大，出锋亦长，两点左呼右应，十分生动活泼。

65、女 字 底



女字底由撇折、斜撇及长横构成。

整个结构左低右高，左收右放，起笔撇折要写成弓形，长撇基本与左撇平行，但左低右高的长横却打破了这一平行感，将每个空白部分割得大小各异。

66、木 字 底



木字底由横、竖及下两点构成。

横画起笔带锋而入，行笔轻灵，略呈弓形，至末端向左方作回环状以带出竖钩；竖钩将横画分割为左长右短；下两点一仰一俯，左近而右远，使整个结构毫无呆板之状。

67、心 字 底



心字底由点及心字钩构成。

起笔左点短而低，心字钩紧贴左点起笔，由低渐高成弧形，末端向左上作钩，上两点被托在钩尖之上，左点仰而右点俯，要将微妙的变化表现出来。

68、皿字底



皿字底由竖、横折及横构成。

如果将这一结构分割开来，它可分为四个短竖及上下二横。短竖中的第一竖左倾，略呈弧形；第二竖位置较高，形如直点状；第三竖右倾，较长；第四竖上粗下细，右斜幅度大，四个竖无论形状、高低、长短均无一雷同。再如上下二横，上横中间粗而两头细，右斜角度大；下横粗，较平整，下侧弯曲度大。整个结构左留空隙，右则密封，结体变化多端。

69、日字底



日字底由竖、横折、横构成。

首笔竖从上笔连带而来，由轻渐重，向左成弓形，横折用笔圆润；竖笔向右弓，左右两竖形成相向关系，两短横一平一斜，将空白分成不等的两块。

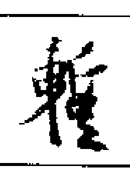
70、小字底



小字底由竖钩及左右两点构成。

竖钩较垂直，左点为直点，与钩相接，并与竖钩距离较近，右点较斜，成俯状，与竖钩距离较远，且位置比左点高，笔画虽少，变化却大。

71、足字底



足字底由“口”字及竖、横、撇、捺构成。

该部首除保留了“口”的写法外，以下四笔省略成一个转折，整个形状上小下大，转角角度上大下小，形成宝塔状。

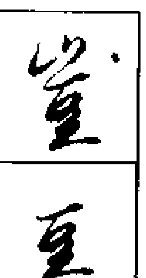
72、矢字底



矢字底由撇、横、长点构成。

第一横承上笔牵丝而来，形状中细两头粗，以出锋连带第二横；第二横则粗细均匀，较长，这就使两条横画形成了不同的变化。撇起于横的右侧，较粗壮有力，点与撇相呼应，用笔较有力度，使左右保持平衡。

73、豆字底



豆字底由横、“口”及点构成。

这一部首为一笔书成，整个结体左密右疏，上松下紧，上下两横的末端向右部伸出，使整个结体形成收与放的变化。

74、土字底



土字底由横、竖构成。

这一部首的写法与楷书的笔顺不同，由一笔写成。先作竖画，较斜，末端向左上挑出，以连接上短横，末端向左下出锋，以虚笔引出下横，整个结构虚实相生，虽牵丝连带较多，却似连反断，若断还连。

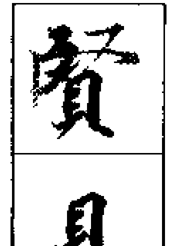
75、大字底



大字底由横、撇及点构成。

作为字底的大字一反楷书横短撇捺长的特点，成为横长撇短，捺化成点。横画前轻后重，向右上斜，使重心偏左。撇起笔于横画前部，上粗而下细，更增添了左边的重量，点的位置与横、撇较远，以调整重心的平衡，这是造险破险法。

76、贝字底



贝(貝)字底由竖、横折、横、短撇及斜点构成。

这一部首的结体为左收而右放，左密而右疏，虽相同笔画较多，如左右两竖、上下四横却各具姿态，无一雷同，尤其中间两短横紧靠左竖，给右部留下大片空白，黑白对比十分强烈；底部的撇与点紧接左右两竖，距离较远，使"贝"字增添了上收下放之势。

77、羊字底



羊字底由点、横及竖构成。

上两点一仰一俯，左低右高，三个横画第一横独立，二、三两横则以牵丝相连，且两横之间距离较近，悬针竖居中，使两侧保持平衡。

78、一字底



一字底仅由横画构成。

行笔左轻右重，左低右高，其主要作用是承载上部结构，并调节其重心的平衡。

79、田字底



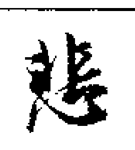
田字底由竖、横折、横构成。

从总体看为三横、三竖所组合的结构，左右两竖均向下收，上下两横则上长下短，使"田"字形成上宽下窄之状，中间"十"字的短横左连而右分，形成了大小不同的几处空白。

四、《兰亭序》帖的结体特点

"结体"包括结构和形体两部分。是指字内部点画的联结、搭配、组合和字的外部形状、姿态的变化规律。前人认为学书法懂得用笔方法之后，应在结体方面多下功夫。结体要循其规律不断变化，切不可死守其法，成千字为一面。分析和研究前人行书的结体，目的在于寻找出其中的规律。掌握了规律，就能举一反三，变化无穷。

1、牵丝联结





"牵丝"是在一笔的结束处与另一笔的开头处之间，本来没有笔画书写时顺势连上了的细线。在行书中，经常用牵丝来联结分散的笔画，使不太联贯的笔画联贯起来，使字的结构更为紧凑、茂密、美观。牵丝要细而虚，书写时应轻提，不能和点画相混，笔画的顿、挫、提、按历历可辨，如"於"字，右边原是上下两部组成，牵丝使两部分联结为一个整体，并加强了左右两边笔画的疏密对比。又如"豈"字，牵丝好像在上面山字头和下面"豆"之间架起一座桥梁，使上下贯通。"悲"字中，左右三短横之间的牵丝，使本来零散的六个笔画不再孤单。

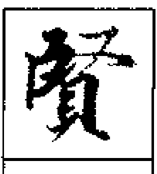
2、笔画参差





无论哪种笔画，在一个字中重复出现，都要讲求变化，须长、短、正、斜，参差不齐，避免整齐划一。横和竖在汉字结构中占据多数，特别要注意其变化。如"帶"字六竖画，分布在上下两部，上部四竖画并列，均不齐平，下部两竖，也一短一长，加上粗和细、疏和密、藏和露的变化，就显得丰富多了。又如"盡"字，横画较多，其中第二横最长，其余各横在长短、正斜、粗细上亦各有差异。

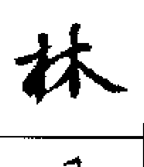
3、一纵一横





上下结构或左右结构的字，为使结构富有变化，两部分不至于单调乏味，必须加以一定的处理。其中使一部分取纵势或取横势。如"賢"，由上下两部分组成，上部又分左右，这一种结构类型的字，在书写时可以有意识加强上面部分的横势，使笔画向左右方向伸展；加强下部的纵势，使笔画向上下方向伸展。用同样的处理方法，可以加强"集""悲"上纵下横的对比，"和""化""次"字左纵右横的对比，"以"字左横右纵的对比。一纵一横的方法不仅适用于上下、左右结构的字，也适用于其他结构的字，纵横取势只是结构处理的方法之一，不是每个字都必须一纵一横，而是要灵活运用。

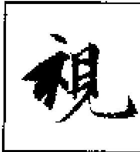
4、收　放



字的形态以多变为美，一味的端正，导致沉闷，缺少生气，而总是动荡会流于杂乱，缺乏韵味，因此，字须有的取收势，有的取放势。取收势的字往往参用楷书笔意，取放势的字往往用草书笔意。如"暮""會"两字，笔画齐整、结字较稳，取收势，呈静态；"茂""豈"点画灵动飞舞，取放势，呈动态。

字除外部形态的收放外，还有内部结构的收放。如"林"字左收右放，"類"字左放右收，"是"字上取收势，下取放势，"昔"字上放下收。

5、开　合



左右结构的字，要讲究"开合"，只开不合，字形松散，只合不开，字态拘紧。上面开下面靠拢，称上开下合，上面紧下面松为上合下开，无论哪种形态，都要避免左右两部分结构的平行。

上合下开的字，上因合而紧敛，下因开而宽敞，让人感觉到顶天立地之气势。上开下合的字，上面部分笔画向左右方向舒展，下面部分笔画向内收紧，给人以奇险稳定的感觉。

6、重　轻





一个字的各个组成部分不可平均分量，要一部分重，一部分轻，形成重轻对比。构成字的结构内部重轻的方法有两种：一是使笔画有粗细，笔画粗者重，细者轻；二是使笔画所占位置有多少，笔画所占位置多的显得重，少的就显得轻。在行书中，可以有意识去加强轻重对比，当然，对比要协调，过分重或过分轻都会破坏整体结构的统一性。

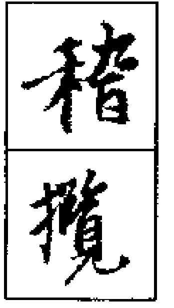
7、正　斜



左右结构的字不能平行，除有开合向背变化之外，如能左斜右正，或左正右斜，则更有一种自然变化的情趣。

如"晁""雖""悼""叙"字，左边部分端正，右边部分倾斜，"朗""懷""娱""作"字，左边部分倾斜，右边部分端正。斜者有动态，正者有静态，一字之中，正斜结合，动静相谐，生机郁勃。

8、高　低



左右两部分组成的字，或左高右低；或左低右高；或字头齐平，字脚不平；或字脚齐平，字头不平，这样才有变化。如例中"稽""陰"左低右高，"故""斯"字左高右低，"叙""騁"字脚平而字头有左高右低和左低右高之别，"攬""引"字头平而字脚有左高右低和左低右高之态。字的左高右低、上下不齐等，本没有固定的格式，必须根据字本身的结构特点和周围字对它的制约和要求。一般来说，右边笔画多而取纵势的，或者有长撇画伸向左下方的，或者右边有长竖和长竖钩的，左边部分应该上提，意在让右。

9、疏　密



结字要拉开疏和密的距离，不能平均分布，字中的疏处是为笔画的密处服务的，如同音乐中的休止符，是必不可少的。它有对比、衬托和加强节奏的作用。如"殤"字左疏右密，"骸"字左密右疏；"當"字上下密中间疏；"察"字上下疏中间密；"集"字上密下疏；"豈"字上疏下密；"痛"字左上疏而右下密；"感"字四周疏中间密；疏密对比，使字显得劲健灵秀。

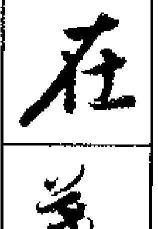
10、向　背





左右结构的字，左边部分面向右，右边部分面向左，成合抱之状，称"相向"，如左边向左，右边向右，笔势各向外的，称"相背"。笔画之间和各部分之间设置向背关系，可以避免用笔与结体的单调，增添生机和情趣。但无论相向或相背，都应相互顾盼呼应，神气一贯，相向者手足也要回避，切不可交手错足。相背者气脉也须联结，切不可分离断隔。

11、缩　曳



右边的放笔称"曳"，左边的放笔叫"垂"。凡字左缩者右曳，右缩者左垂。一个字中放笔只能有一笔，放以外拓意趣，收以内含笔势，若字中各笔画的位置、长短、收放相同，就没有什么对比，没有什么起伏和节奏，更谈不上有什么精神凝聚了。例中数字，有收有放，收放结合在一起，

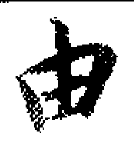
12、方 圆




方形和圆形本身给人以不同的审美感受,圆给人以柔和沉静、血肉丰满、精神内蕴之感;方却是峻整劲挺、筋骨老健、精神外发。但纯方形或纯圆形都不够完美,必须方圆结合。

一个字可以写成以圆为主,如"内"字,也可以写成以方为主,如"固"字,有些字,一字之中有方圆,如"静""润"字,左为圆,右为方,"觞"、"畅"字,左为方,右为圆,"为""雖"字,上为方,下为圆。然而更多的字,方中含圆,圆中寓方,难以判方圆。

13、长短大小

字要有长短大小的变化,一般地说,笔画多的字写得大一点,如"观"字;笔画少的字写得小一点,如"由"字;上下结构(上中下结构)的字写得小一点;左右结构(左中右结构)的字写得短一点(成方形或扁方形),如"激"字。这是按照汉字本身结构处理字形的方法。但在特定的布局位置中,由于前后左右笔势的需要有时也须将笔画多的字写得小一点,笔画少的字写得大一点,本来长的字写得短一点,本来短的字写得长一点。这种出于人为的变化,难度愈大,愈能反映出书者的功力。

14、断 连





两笔交接处,可以相连,也可以断开,连的多了,结字易于缜密,断的多了,结字易于灵动。连和断都不可缺少,一字之中,必有连处和断处,而断处尤难安排。

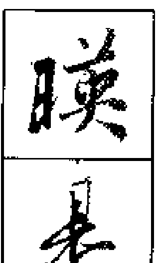
前人所谓"笔笔断,而笔笔连",是说要笔笔交待清楚,起讫、提按分明,而笔画和笔画之间又能气脉连接,无一断隔。

15、黑 白




"空白少而神远,空白多而神密,俗书反是。"(刘熙载语)。神远和神密是布白的标准。空白的地方虽然较少,而字能疏朗舒畅,这叫"神远"。空白的地方虽然较多,而字能茂密结实,这称"神密"。初学者往往使空白处多了,字就不能茂密结实,空白处少了,字就不能疏朗舒畅。

16、破 立



线条以参差不齐为美，形体以曲折多变为美。在一个字中，若有几条平行线，需要插入一条斜曲线破一下，如用挑画出锋破了横折竖钩，以一横画破了左竖。这一破，使这些字笔画更为错综，结体更为茂密。

一般地说，笔画过长而且直的，要破，如横折竖钩、长竖、长撇；形体过于规整，而且显得呆板的，要破，如“日”“目”“口”“月”等字。短笔画与长笔画交错、出锋，是一种破整法，方整结构中，延长其中一笔也是一种破整法。“破”和“立”是辩证的，先破后立，立是目的，破是手段。

膜	能	視	是
聽	期	觀	品

17、错 位



笔画和结体的错位，在行书结构中有时偶尔一用。如“棠”“豈”等字，上部笔画和下部笔画本应该对齐，同在一条中轴线上，但这样写，平稳而缺乏动态，容易显得呆板生硬。上部和下部不在一条中轴线上，有强烈的动感，这就是结体错位所造成的现象。

棠	惠	樂	豈
齋	看	靈	轄

18、牵 搭





笔画从左边向右边伸展，和右边部分笔画联结，叫做“牵”；笔画右边向左边伸展，和左边攀搭，或者下面向上面伸展，和上面攀搭，叫做“搭”。牵搭使笔画本不相联的联结成一体，不致分离和松散。但笔画之间有的应分，有的该合，分有分的作用，合有合的必要，并非分开的笔画都要相连，都需牵搭。运用牵搭的方法必须顺从笔顺和笔势，可以牵的牵，应该搭的搭，不能生牵硬搭，弄巧成拙。

地	興	無	是
茂	陰	樂	鼓

19、省 略



在行书中，有些字可采用曲线或草书写法，局部省略一些笔画。如“極”字的“口”部，用曲线代替，“俯”的右部两撇合而为一，“繁则减除”是基本原则，局部省略笔画后，既便于书写，又利于字形美观。

稽	極	事	慨
聽	俯	蹤	述

"大"两字在结体的大小、点画的疏密上又造成极大悬殊;"足""以"两字,一粗一细,一大一小,反差何等强烈,这又与相邻"俯""察"两字的匀称形成极大反差,仅以这两行字就可以看出王羲之在章法布局上超凡绝尘的手法。行书不同于楷书的根本区别在于结构与章法上的求变,《兰亭叙》不仅每一点画,每一结字均求变化,在章法上也别具一格,起首部分较接近行楷,行笔速度较慢,至后部分接近行草,行笔速度渐渐加快,过渡十分自然,毫无刻意做作之态。全篇29行,324字,纵有行,横无列,长短相交,错落有致,虽变化莫测,却自然天成。难怪唐太宗曾有评:"所以详察古今,研精篆、隶,尽善尽美,其惟王逸少乎!观其点曳之工,裁成之妙,烟霏露结,状若断而还连;凤翥龙蟠,势如斜而反直。玩之不觉为倦,览之莫识其端。"行书在章法上不仅要讲究同一行字在布局中应使字与字之间有大小、收放、正欹与疏密之分,还应注意其重心必须保持在同一条直线上。行与行之间要相互照应,横行不能齐平,要有错落;相平行的字在结体上应有大小对比,笔画上有收放差异,避免密处过浓,疏处过淡,放处笔画重叠,收处空白过大等问题,总之要从全局考虑布白。

钢笔书法不同于毛笔书法,墨色变化少,线条粗细差异小,因此用笔幅度不宜过大,结体以较均匀为好。掌握钢笔书法的章法技巧,可参看一些结体及用笔上比较均匀的古帖,除王羲之的《兰亭叙》《圣教序》外,亦可参看米芾的《蜀素帖》、文征明的《滕王阁序》《赤壁赋》等。一位真正的硬笔书法家,仅在字内下功夫是远远不够的,必须多方面地吸收姐妹艺术之素养,善于触类旁通。如懂得古代律诗写法的,就可将构成诗句的平仄关系用于章法,使结体与用笔既多变又协调;如绘画,则可借鉴其山水之布局,近者浓,远者淡,使之疏密有致,虚实相生。又如传统书法,有重按,有轻提,有流畅,有滞涩,有快速出锋,有缓缓而驻,只有博采众长,方能使钢笔书法的章法更趋完美。

钢笔书法的线条

从"钢笔书法"这个新名词诞生以来,仅就线条这一问题就并行地存在着两种尖锐的观点,几年来可谓势均力敌、莫衷一是。一种观点为:"钢笔书法不应附属于毛笔书法,应有独立的个性,要充分发挥钢笔尖书写线条挺劲、流利之特点,不必去追求毛笔线条的提按、顿挫……"另一种观点为:"钢笔书法必须借鉴传统书法的优点,进一步强化其艺术性与欣赏效果。"

这两种观念始终左右着整个钢笔书坛,从而出现了两种不同的局面。持前者观点的人,对近年来各类大赛中的获奖作品及出版字帖中借鉴传统书法的作品嗤之以鼻,甚至责备评委们大多为毛笔书家,以致偏面地强调了毛笔效果而排斥那批"正宗的钢笔书法作品"。持后者观点的人则认为,如果不去继承毛笔书法的优点,"这是甘愿让钢笔书法在用笔方面落后于毛笔书法的一种论调"(李文采先生语),也必将无法登上艺术的大雅之堂。

那末,何为"正宗钢笔书法"的线条,何为传统书法的线条呢?我想就此作些比较。

所谓正宗钢笔线条,也即不求粗细变化,不作提按顿挫,运笔速度相似,无藏露之分,无滞速可究地任其自由发挥的线条,其效果为挺劲、流利。这类钢笔字唯强调结构的美观,而不讲究线条的质感与内蕴,实用性强,而无多少艺术性可言。

借鉴毛笔书法的钢笔字则强调以艺术性为主,用钢笔来浓缩地体现毛笔线条的粗细、疾滞、顿挫、藏露等诸多变化,利用钢笔的便捷去追求传统书法在章法、结体、线条所达到的艺术审美效应。

笔者一开始即从毛笔书法入手,同时也加入了钢笔书法这支庞大的队伍。就我个人的学书经历及感受而言,我是钢笔借鉴毛笔书法的积极拥护者与参与者。我认为,同样作为书法,不论其工具如

何不同，但目的都是为了增强艺术性，给人以美的享受。犹如中国画，无论用毛笔还是用手指，所追求的艺术境界还是相同的，更何况钢笔与毛笔其美化汉字的基础与宗旨完全一致。毛笔书法是历经几千年而常盛不衰的一门古老艺术，树大根深，唯有去接近她，才可能不被淘汰、才能再放光华。那些坚持认为钢笔尖粗细变化小或是为了发挥其自身特点的观点，实际上是承认钢笔不如毛笔，也变相地企求人们用不同的尺度衡量钢笔书法的缺乏自信的表现。这种观点不利于钢笔书法的发展，只能促使其停留在“实用性”的低水平上。假如这种只求其形、不究内质的观点形成为一种趋势，那必将给钢笔书坛带来严重危害。当然，我这种担忧也许是多余的，因为从近年内所涌现的大批优秀作品来看，借鉴传统书法的作品毕竟占绝大多数，而从历史的角度去看，缺乏艺术生命力的线条所组合的结构，无论间架如何美观终将会被淘汰下来。

凡是懂得一点书法知识的人都明白这一近乎粗浅的道理：一条粗细均等，光滑单调的线条与粗细合度、柔韧有致、变化莫测的线条相比较，审美效果是不辨自明的。旅游者兴致勃勃地去观黄山、登华岳，正是由于这类山峰或峰峦起伏、变幻无穷，或峻险奇伟、壁立千仞，却不会去观赏那些低峦荒丘。因为前者构成了美妙的景致，而后者却显得平淡乏味。书法的结体犹如一个人的身材与五官位置，线条则犹如其神情与动态，假如徒有标准的身材与端正的五官，很难称得上美字，唯有动态与神情、气质与修养的和谐结合，才能称之完美。因此，钢笔书法假如不进行线条的锤炼，是没有生命力的。

也许有人会这样问：如此强调借鉴毛笔书法线条，钢笔能否达到这一层次呢？毛笔是软笔，而钢笔则是硬笔，古人云：“唯笔软则奇怪生焉！”而笔硬并无能生奇怪之说。如此说来，钢笔书法的线条就该天生地逊其一筹？诚然，我不敢妄说钢笔所书线条能与毛笔相抗衡，但它却的确能达到粗细、藏露、疾涩、行留、曲直等毛笔线条的诸多表现力。当然也不可否认其局限性，如不具备毛笔那样能大能小的伸缩性、毛笔所表现“飞白”的空灵美和毛笔的墨色变化。但钢笔也同样有毛笔所不能具备的优点，如便捷、流利，笔尖富有弹性，线条天然挺劲。只要准确运用笔尖，同样能追索到毛笔书法线条所赋予的艺术境界。假如一味地责备钢笔所书线条的局限性，是惰性的表现，一味地强调结体为上而忽略线条的锤炼，是不负责任的态度；盲目鼓吹钢笔线条的独立个性则是自欺欺人之说；反之，有意夸大钢笔尖的作用也是不科学的方式。

借鉴毛笔书法的线条如果单纯地停留在机械模仿上，难免会落入东施效颦的俗套。正确的方式应该是以钢笔独有的特性来扬长避短，比如，毛笔对于横画的书写需要逆入平出，回锋收笔，在头尾处须作较明显的回环动作，而钢笔由于天然硬性则只要略作顿笔而起，略作顿点而收即可轻松地表现出来，省却了毛笔那种复杂的起收动作，反之则必然会在头尾两处出现二大黑点，使之其丑难状。再如，毛笔由于笔软则能轻松地表现出线条的粗细变化，而钢笔如不作轻重提按则可能是一条生硬呆板的铁线条。因此，化时间去讨论其独特性是缺乏意义的，只有使作品达到审美高度，才可能为世人所承认，何况几千年来，中国书法史上曾诞生过如王羲之、颜真卿、苏东坡、黄庭坚这样伟大的书法家，留下过多少尽善尽美的不朽名作，同样地赋予学书者一个至高的审美标准。唯有去继承、去借鉴、去靠近、去达到，甚至下决心去超越，才是钢笔书法的唯一出路，而别无蹊径可寻。

钢笔书法作品的创作与品评

一幅书法作品的诞生，由创作到欣赏莫不从形神二者来探究。南齐王僧虔在《笔意赞》中说：“书

之妙道，神采为上，形质次之，兼之者方可绍于古人。"他将神采提到形质之上，并非虚妄之说，哲学上有一个众所周知的原理，即物质与精神的关系：物质第一性，精神第二性，先有物质而后有精神。那末，对书法作品来说，构成其物质的元素是可视性的诸方面，如点画、结体、章法等，而体现其精神的条件则为笔趣、意境、个性、风格以及作者的气质与涵养。这是无法直观的东西，完全依靠作者在作品中的赋予与欣赏者的感知，只有作者的作品和读者的审美心理达到共鸣，才可能成为一幅佳作。

神采来之于形质，正如精神来源于物质，那末，硬笔书法如何来构筑形质之框架呢？

一、关于点画

当我们打开古代书论，多少精辟的论述跳荡于眼前："点如高峰坠石，磕磕然实如崩也，横如千里阵云，隐隐然其实有形……"（卫夫人），"点如坠石，画如夏云，勾如屈金，戈如发弩，纵横有象，低昂有态……"（朱长文），何等形象化，这一系列的论述，除了说明点画的书写要"取法乎上，异类求之"之外，同样要求学书者必须具备高超的用笔技巧，方可下笔如神，变幻莫测。从点、线的形态探究，我们在用笔中应当掌握哪些基本技巧呢？

点画要有厚度、力度与深度，要有质感和立体感，不能轻浮、飘滑于纸上，从其表现形式来说，或光洁、圆润，或刚劲、苍老，或明媚、轻柔，使之姿态各具。

1. 圆润、光洁的点画：

犹如毛笔之中锋运用，书写中较少提按顿挫动作，除了注意起、收笔的藏露之外，中段则流畅而过，形状须圆润而具立体感，如临风荡漾之柳条，或如行星之轨迹。这类线条书写速度较快，且多用于行草书中。

2. 刚劲之点画：

刚劲如"以锥划沙。"这类点画的书写提按幅度较大，犹如毛笔逆锋涩行，而非顺笔而拖，务求弹性与韧劲。

3. 苍老之点画：

如"万岁枯藤"盘根错节，如"屋漏痕"浑厚而有力度，重点在笔尖的提按动作，或轻或重，或润或涩，或驻或行，茫茫苍苍，古朴而雄浑。

二、关于线条

钢笔尖所书线条，绝非如部分人所谓的变化小，难表现。事实上，它除了在粗细幅度上难与毛笔抗衡外，从微观的角度看，完全可以表现出诸多变化，如方圆、藏露、粗细、连断、收放、虚实、转折、疾徐、行留、燥润、曲直等。

1. 藏露：

藏与露是一对相反的用笔方式，毛笔起收处的藏锋用笔，须作一回环动作，而钢笔却不能作回环动作，否则将出现一个大黑点，造成"钉头鼠尾"状，钢笔的藏锋只需在起收处作一顿点。如起处为方笔，笔尖向右下方重按后即右行，如起处为圆笔，下笔时则应略作弧状动作，即由右至左再回返笔尖右行，其范围必须与所书线条的粗细基本相等。露锋线条的起笔由空中向纸面作切线运动，由轻至重，爽利而不乏力度。

2. 粗细：

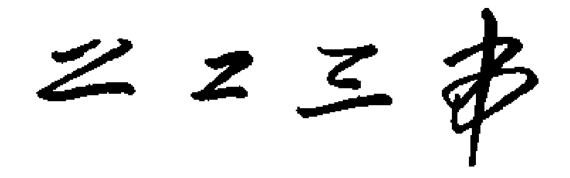
钢笔所书线条的粗细，完全依靠落笔的轻重提按来表现，重按粗，轻提则细，粗与细的过渡应自然顺畅，切勿造成悬殊。

3. 收放：

收与放一般是指点画的收笔处，顿笔作收，纵笔为放，收笔时无论横竖还是撇捺，均应作空中回势，使之气息回贯，放笔则是按笔顺方向由重渐轻顺势而收，为反切线运动，要气力贯注直到终止处方不失浮滑、轻飘。

4. 连断

连：连笔一般用于行草书之中，将楷书本未连接的点画连接起来，以求书写速度之快，并气息贯注，彼此关联，前后呼应，即所谓"逢连反断"。断：将本来应该连接的点画断去，给人以"若断还连""笔断意连"之感。欣赏者从断笔处可引发无穷的联想，使思维随着断处而延伸、补充。



这是小说与电影中常用的艺术手法，故事情节到了精彩处，却突然中止或不再有一个完整的结尾，读者和观众在十分遗憾的心绪中，只能通过自己的联想来假设各种结局，这样既能使作品产生强烈的震憾力，也使读者和观众参与进人角色中，起到了平铺直叙所无法起到的作用。成语中有"弩而不发"这一词，即箭在弦上而未发，则充满了力度与紧迫感，这是断笔所产生的奇妙效果，但断笔却不可滥用，不然会将字形分割得支离破碎、残缺不全。

5. 行与留

书法的线条犹如一个人在行走或是停留，一味的行只能显示动感而无静态。反之，都为静态则了无生气。我们在欣赏张旭、怀素的狂草时，从整篇看，可谓笔走龙蛇，鸾飞凤舞，但着眼于每一点画或每一根线条时，却奇怪地发现它是静止的，甚至是"人木三分"般地紧贴于纸上。这究竟是什么道理呢?大家都知道，电影在银幕上放映时，每一个画面都是活动着的，但当拿出拷贝看时，则每一小片都是静止不动的。只有当欣赏者的视觉频率与书写者运笔速度相同步时，才能正确地体味线条的形与质。有动无静的线条必然轻飘浮滑，而一味静态的线条只会呆板僵死。我们在表现线条美时，必须要行中有留，润中有涩，疾中有徐，而"轻重疾徐四法，唯徐为要。徐者缓也，即留得笔住也，此法一熟，则诸方可运用"(倪苏门《书法论》)，留得住才是书家真正的功夫，线条只有表现出深沉厚重，行处"疾而不速"，留处"留而不滞"，又动又不动，才能处处丰实，耐人寻味。

二、关于结体

生活中往往有这样的事，当你细细端祥一位你平时认为并不美的人的面部时，却会奇怪地发现他(她)的五官细部竟无可挑剔，说不上眼、鼻、嘴、耳有哪一样长得不好，但你却怎么也不觉得他(她)很漂亮，究其原因是位置分布不当，整体不协调，或是缺乏动态与神韵。书法也是一样，单纯的点画美无法替代整体美，为此，我们必须去探索结体构筑的艺术性。

结体除了必须遵循整体协调、内敛外松这些基本规律外，应讲究多姿的变化与优美的造型，如：

1. 正欹

正，即字形的端正、平稳。欹，则是字形欹侧，向左右二方倾斜，具有动势。毛笔用笔中有一句名言："正以取势，侧以取妍"，正而不板，欹而不倾，其重心应始终保持稳定。例字："书"为正，"法"为欹。



2. 向背

向：即相向关系，彼此倾向，如两个人面对面促膝谈心一般。颜真卿的竖画是典型的相向关系。

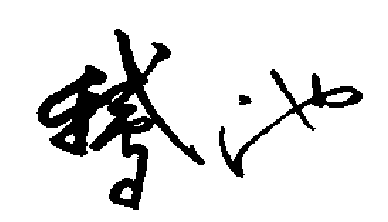
背：即相背关系，如两人背靠背坐观东西，褚遂良楷书的竖画即为相背关系。从字的造型角度看，也可采用相向与相背关系，尤其左右结构的字更能表现。这类造型能使字形活泼生动、姿势各异，仪态万方。例字：“妙、路、非、到”

3. 大小

汉字无论成为印刷体还是作为工整得一丝不苟的“馆阁体”均有大小之分，笔画多少是一个明显的标志，如“华门”二字，你无法以同样的方格去界定，然而行草书中的大小是有意造成差异，有时甚至故意进行扩大或缩小，这应根据章法的需要，使之成为“大珠小珠落玉盘”式的分布，而这种大小的分布绝不是循规蹈矩的，凌空抛下的珠子，其分布是极其自然的。有些作品有意识在头尾或中段安排几个特大的字，其他则均匀的小，让观者一看即知是有意所作，效果肯定是不尽如人意的。曾有“乱石铺街”一语，乱石并未经过石匠们加工成块而，所产生的大小错落，奇正圆尖等不同形状，正是书法艺术所追求的变化，而“清水出芙蓉，天然去雕饰”的自然美更为至高境界。例字：“大珠小珠落玉盘”

4. 疏密

疏与密不仅可以体现在一个字本身的笔画搭配中，也可以体现在字与字相邻关系中，“疏可走马，密不容针”这是分间布势中的一句名言，中国画尤其强调这一点，如画梅花，左下角是密集的老杆、枝条与花朵，右上角则凌空伸展几条疏枝，使浓淡、黑白、疏密对比十分强烈，但又不失重心的平衡。艺术追求的境界是不平衡中求平衡，造险破险，又不走至极端。如“鹅池”二字，从相邻关系来说，“鹅”密于“池”，而从单个字的本身来看，“鹅”中上密下疏，“池”右密左疏。使之脱出了均匀分布这种呆板的造型模式。例字：“鹅池”。



5. 变形

变形是将汉字造型的一般法则打破，尤其是点画长短及块面分割不再按楷书惯常的比例进行分布，尤以黄山谷与郑板桥的书法为典型，前者将点画夸张拉长，状似“长桨荡舟”，后者则将字形的疏密、长短、大小经过其匠心独运而极尽变化，使之姿态各具。然而，从一般的行草书写角度来看，也可以作适当变形，如“疏影横斜”，这类变形结构应从字与字、行与行的章法来考虑，要自然而无雕琢痕。结构及点画的变形在书法艺术中已到了一个很高的层次。如无熟谙造型基本法则的功底，是很难驾驭的，因为变形几乎囊括正欹、大小、疏密、穿插、曲直等诸多要素于其间。



四、关于神采

我们面对王羲之的《兰亭序》，会感受到有一股风流俊逸、洒脱舒畅之气荡漾在字里行间；面对颜真卿的《祭侄稿》时，心情却再也无法舒畅起来，带给你的只能是难以排遣的郁勃与悲怆之情。这究竟是为什么？我们何以能从这二位巨人的笔下引来这两种绝然相反的感受，难道仅仅是他们的字造型优美、点画姝丽么？当然不是，因为单纯字写得漂亮又何止王羲之和颜真卿，然而我们却没有从那些

平平之作中获得如此强烈的感受。这就不能不引起我们探究其源由的兴趣：他们赋予了作品些什么？我们又在他们的作品中寻求到了什么？仅仅是点与线的结合为何能产生夺人心魄的魅力？《兰亭序》令唐太宗将其陪葬于昭陵，使千百年来的文人墨客顶礼膜拜，如果要获得结论，那末也就是"神采"两字，因为神采包涵了作品的笔趣、意境、个性风格与时代审美观点，也体现了作者的情感世界、气质涵养与字外功夫，将一切精神条件赋予作品中，那末，作者笔下所诞生的已不再是用墨构成的点线，而是作者心灵轨迹在纸上的再现。汉代杨雄在《法言·问神》中曾说过："言，心声也，书，心画也。"以下，我对构成"神采"的重要因素作些粗略的探究。

1. 情感在作品中的表现

每一个人都有情感，或许一位艺术家的情感世界比常人更丰富些，这并不玄乎，因为创作必须有激情和冲动。流传千秋的名作大多为信札、手稿，正是因为它最真实地记录了作者当时所流露的自然感情，而并非是为创作而创作的有意之作。著名画家吕凤子先生在"论中国画法研究"中曾说过："在造型过程中，作者的感情就一直和笔力融合在一起活动着，笔所到处，无论长线和短线，是短到极短的点和由点扩大的块，都成为感情活动的痕迹。"作者的情绪常常会左右作品的创作，当你激情高亢时，笔下的线条会变得活泼流利，一往而不可收；在愉悦之时，线条则会生动多姿，具有较强的节奏感；而当情绪低落时，线条则会表现出艰涩、迟疑，甚至产生停顿。一位功力深厚的作者，其情绪的波动往往能与笔下的线条相融合，而不再将精力投注在下笔是藏锋还是露锋，是相向还是相背这类基本笔法之中。将情感准确地体现在点画与结体中，没有十分纯熟的驾驭笔法技艺是难以达到这理想境界的。

2. 风格的形成与个性的表现

有一位书家曾说："我在看颜鲁公的字时，仿佛对着巍峨的高峰，不知不觉地耸肩聚眉，全身的筋肉都紧张起来，从而使我去模仿它的严肃；我在看赵子昂的字时，仿佛对着临风荡漾的柳条，不知不觉地展颐摆腰，全身筋肉都松懈起来，模仿它的秀媚。"这是书法家强烈的个性风格表现所产生的魅力。艺术不同于其它科学之处就在于她需要有独特的个性风格。清代"馆阁体"之所以无法立足书坛，正是由于它缺乏艺术个性，千篇一律的"乌、方、光"，令人索然无味。个性风格来自于何处，又如何去形成独特的风格呢？这是由继承到创新的转换，一位没有传统功底的学书者，即使他所写的字如何具有独特面目，都不可能称其为"风格"。比如一个蹒跚学步的幼儿，其摇摇欲倾的稚态也能算作如体操健儿那"紫燕翻飞"的优美动作的话，岂不是"天方夜谭"？风格的形成必须经过长时期艰苦卓绝的传统法帖借鉴，只有融铸百家，才能自出机杼，而这一"自出机抒"完全可以融人作者独到的艺术见解与审美观点。在风格形成的过程中，审美是至关重要的一点。一位喜好雄强风格的书家其笔下当然不可能流出娟秀的线条，而钟情秀美风格的书家其笔下也无法出现厚重、朴茂的点画，这也就是颜真卿为什么成为"颜真卿"，而赵子昂为什么会成为"赵子昂"的关键所在。而审美特性的形成与作者的个人阅历、性格特点、气质涵养以及师法渊源、字外功夫(包括哲学、美学、文学、音乐等学科)的优劣有着极其密切的关系，所谓"书如其人"及西方美学中"艺术风格即人格"就是这一道理。

五、关于品评标准

品评书法作品是否有标准，是绝对标准还是相对标准？取优汰劣从哪些角度进行区分呢？笔者曾参加过几次全国、省、市级书法大赛评选工作，要从成捆成堆的作品中选择获奖作品说难亦难，说不难亦不难，因为书法作品不同于数学题，可以有个绝对标准的答案，而它完全依靠评委的直觉，直觉掌握了生杀大权，因此其品评标准只是相对的。初选几乎是在极短的时间内来决定对一幅作品的取舍，而复选尤其是终评就得花费大量时间进行反复比较与研究，甚至出现评委之间的意见分歧，这

种分歧当然也包涵了评委们不同的审美趣味与个人喜好，但并不可能影响基本的评判标准。那末这一相对标准是什么呢？我以为，除了必须遵循点画、结体、章法这些客观的传统法则之外，还应该符合如下几点要求：

1．作品要富于笔趣。笔趣产生于点画的顾盼呼应间，字与字应逐势顾瞻，行与行应递相映带，整幅作品要有荡气回肠的呼应感。

2．作品要有个性风格与情趣。作品或高雅闲致，旷达豪放，或端庄刚毅，潇洒俊逸，具有独特的风格美。整幅作品要气势流畅气息贯注，虚实相生，气质凝露，令观赏者玩味无穷。

3．作品要有意境。关于意境，古代书论家曾作过许多论述。如汉代蔡邕曾指出："夫书肇于自然……"（《九势》），"为书之体，须入其形，若坐若行，若飞若动，若往若来，若卧若起，若愁若喜，若虫食木叶，若利剑长戈，若强弓硬矢，若水火，若云雾，若日月，纵横有可象者，方得谓之书矣"（《笔论》）。这些论述，也就是说点画的表现要具有形象的再现性。书法集大自然之精华，书法家借助对大自然长期的观察与形象积累，或是由于现实世界千形万象对他们的潜移默化，使之下笔时流露出某些客观物类的意象，如张旭"观公孙大娘剑舞"而草书大进，观"两蛇相争"而领悟中锋用笔，颜真卿见"屋漏痕"而悟出线条的含蓄与凝重，锋藏笔中。诚然，书法家取象异类并非对客观物象逼真的模拟，而是按照美的规律进行广泛的概括与高度的提炼，经过不断的净化，遗其形迹，取其神质，使之点画化、线条化。使观者通过其点线去感受大自然之精华所在，或是长江之悠远、大海之壮阔，或是泰山之雄伟、长城之古朴，或是西子湖之娴静、苏州园林之典雅，在模糊的影子中引来翩翩的联想，使之构成意境和形式美。

4．作品要有时代精神。书法作为一门艺术，除了大量地借鉴古碑法帖，从传统中汲收营养外，还必须具有时代感，能反映时代的精神风貌。艺术不应成为束之高阁的"阳春白雪"，她应以为社会服务为宗旨，为人民大众所接受为天职，因此无论从内容到形式都应当起到其深入而广泛的作用

钢笔书法的创作要素和格式

（一）钢笔书法作品的创作要素

我们在创作一幅钢笔书法作品时，应掌握以下七个要素：

1、天地左右

任何一幅书法作品，无论是横写还是竖写，横幅还是直条，首先要留出"天地左右"的位置。"天"指纸的上端空白，"地"指的是其下端空白，"左"和"右"分别为左边和右边的留空。这四面空白留出多少将直接影响作品的审美效果。

"白"和"黑"是对立存在的，并且"白"是"黑"赖以存在的基础和必要条件，"白"多则"黑"少，作品看上去过于空疏，字就显得分量不足；同样，"白"少则"黑"多，字就显得太满，太拥杂，缺乏精神。所以，天地左右留得适当，可以使作品愈加精彩。一般地说，直幅作品"天地"比"左右"空白要多，"左"和"右"的空白一样。而"地"比"天"的空白又要略多一点。横幅作品中"左右"空白比"天地"空白要多一些。

2、左右参差

在竖式书写的作品中，上面一排的字要求平齐，而下面一排的字力求平齐，这是因为每一行字与字之间的距离是不均等的，况且字形有大小长短之别。落款文字的上下空出适当位置，这样左右两边

也不齐平，整幅作品就有四周起伏、左右参差变化之美。

3、字距和行距

通常一幅作品字距和行距是不均等的（有界格的除外）。打格子的作品根据字形、风格的特征可采用不同的方法，给人以散朗轻快的美感。

横写的格式一般处理成字距略紧，行距稍宽的形式。

4、首字大小

“一点成一字之规，一字乃终篇之准”。第一个字起着管领全局的作用，犹如演唱中第一句唱得高低如何，唱得太高，后面跟不上去。所以首字写得太大，并不意味着有气势，而以适中为好。正文字有大有小，落款再略小，首尾呼应，这样变化余地大。

5、呼应顾盼

一幅字是一个整体，在一行中，字与字之间必须有呼应关系，后一个字和前一个字相呼应，左边的字要和右边的字有顾盼之意，首尾要协调。有了这些相互关系，整篇字筋脉相连，神气贯通，宛如一首优美的乐曲。

初学者往往缺乏整体观念，忽略了字与字之间，行与行之间的呼应关系，孤立地对待每一个字，认为逐个字写得好，整篇自然就好，这是非常片面的观点。

6、成竹在胸

创作作品之前，必须熟悉一下书写的内容，正文有多少字，落款文字有多少，根据作品纸面的大小，选定竖写格式还是横写格式，分几行写，每行约多少字；再确定字的大小，落单款还是双款，落款不能急于求成，贸然下笔，写到哪里算哪里，就会顾此失彼。只有“成竹在胸”，才能下笔从容不迫，通篇一气呵成，浑然天成。

7、节奏变化

节奏是笔画字形合乎一定规律的交替变化所产生的，是作者创作时的意念和挥毫节律的再现。笔画有长短、粗细、曲直、疏密、向背、俯仰等变化；字形有大小、正斜、方圆、开合、收放等对比。一幅成功的书法作品就是通过笔画、字形的各种对比和行笔过程中的轻重、缓急、提按形成节奏的变化，给人以流动的美感。但这种节奏变化又必须在训练有素的娴熟技法中才能产生，不懂得多样统一的技法，又不能娴熟地运用，就无法创作出有节奏美、韵律美的作品。

（二）、钢笔书法作品创作的格式

弘一法师说：“写字最要紧是章法，章法七分，书法三分，和布局合成十分，然后可名学书。”选择合理新颖的格式和布局形式，可让作品锦上添花。

钢笔书法作品的布局大致有四种：

1、竖成行 横成列

这种形式，字距、行距定格，整齐划一，一般竖写以行距大于字距居多，也有字距大于行距或字距和行距一样的。

2、横成列 竖不成行

这种布局形式，行距相同，字距不等，往往用于横写较多。

3、竖成行 横不成列

字距不等，行距相同，一般行距宽，字距紧，往往用于竖式较多。

4、横不成列 竖不成行

这种布局形式，行距字距均不等，如乱石铺路，浑然天成，一般用于竖式书写。

不同的布局形式应配以相应格式，这才能设计出丰富多彩的作品形式。

钢笔书法的格式可以从两方面设计，一是对传统格式的借鉴，如条幅、横披、中堂、册页、对联、扇面等；二是现代横写的各种格式。

一、传统形式

(1)条幅

条幅，也称直幅，形态狭长，采用竖写形式。

竖写一般是从右写至左，可画明线，正书作品往往打上各种格子，行草书可打竖线，也可不用。一般采用行距略宽、字距略紧，落款大多另起一行，也可写在末行下面，印章可以视空白而定。也有基本内容相同分成几幅写、合成一体的，如"四条屏"、"六条屏"、"八条屏"等。

(2)横披

横披为横向狭长一条，正文字行较多的，每一行的字数可多可少，但每行第一字应基本平齐，行尾可参差，落款内容也相应增加，名款大多另起一行。正文内容少，文字大的，一般穷款居多。由于横披较长，左右要注意呼应，首尾照顾，才能浑然一体。

(3)册页

册页原是册页的折页，呈长方形。书写格式类似横披，行数较少，大多只短短几行，有如一帧小品，多页折叠组合后可装帧成一幅较长的作品。

(4)对联

对联，又称楹联，对联的联句以五言、七言、八言句为主，字较大，且要求左右对称整齐，落款应略小且偏高，一般在中上部。还有一种叫"龙门对"，一般写一行半或二行半甚至更多行数的，"龙门对"好像两扇门，上联的字从右边向左边排列，下联的字则从左向右排列，两联末行留半行空白，用来落款。落款不论是单款还是双款，上下联行末都要写，款识形式也有变化。一般上联的落款内容为正文的出处，下联落款内容写时间及书写者姓名等。

对联落款也有文字较多的，款字宜小，起止均不能超过正文，并且不能左右对齐，以参差为好。

(5)扇面

扇面，原是书写在扇子上的，现在常常作为书法创作的一种形式，有折扇和团扇两种。

折扇呈上大下小的辐射状，书写位置上宽下窄，可采取一行字多、一行字少的交替式，显得参差错落。也可用两字一行的格式，往往落款文字下垂，整齐中有变化。

团扇也有两种写法，一是根据扇的圆形，两边少，中间多，另一种是沿着扇面呈圆形写。

此外，传统书法中尚有长卷、镜心、斗方等，可通过实践，吸取传统中适合钢笔表现的格式。

二、现代形式

现代书写格式都是由左至右的横写，一般采用的是横有行竖无列和横有行竖有列两种。横写的作品，左右高低不可太过，似有一条横向的中线贯穿其中。

由于汉字的书写笔顺是由左至右、从上到下，及本身内在的联系，使得竖写笔势运动大于横写的连贯运动，所以要使横写气脉相贯，必须改变竖写时末笔向下连带的习惯，形成收笔向右的趋势，主要依靠笔断意连和形体俯仰、朝揖来达到。

(1)实用文体的格式

实用文体有惯用的形式，不可随意变化，以书信为例，书信一般由称呼、问候、正文、结尾、具名、日期、信封七个组成部分。当然，有些信已经写完但又想起要补充一些事，可作为附言追加。称呼要顶格写，单独成行。

问候写在称呼的下一行,空两格,可以独立成一小段。

正文是信的主要部分,应另起一行,空两格写。

结尾致敬或祝贺的话要根据对象的不同而有所不同。"祝""敬祝""此致"等结束语,要另起一行,空两格写。"健康""快乐""敬礼"等表示祝愿之情的话,要另起一行顶格写。

具名、日期写在后边的右下侧。书写信封时,第一行写收信人的地址或单位名称,第二行写收信人的姓名,字迹稍大,第三行写寄信人的地址、姓名,字迹最小。三行字都不能顶格或贴边写,要留有空隙。

(2)现代散文类的横写格式

这类格式和一般书籍的样式相同,开头空两格,落款可另起一行,也可在末行接写,比正文字迹略小。采用横有列、竖不成行的格式居多,字与字之间宜俯仰、正欹来达到笔断意连,在整篇中,遇有形态较长的笔画,如长竖、长撇捺等应化长为短,不宜过分出笔,否则容易破坏行气。

(3)古典诗文类的横写格式

因受传统美学思想的影响,此类诗文起首不空二格,也不加标点,从头至尾连续写成。此类格式字距紧,行距松,字形宜大小参差。

(三)落款、钤印

从章法上看,落款是布局中不可忽视的一个部分,要对整体布局起到平衡、补充、衬托等作用。落款的好坏还可从一个侧面显示出作者文学修养和艺术水平的高低。

款字内容有上款和下款及正文出处等。上款写受书人的名字,下款写书写者的姓名、年月或书写地点。一幅作品有上、下款的叫"双款",不写上款的叫"单款",现在常常把上下款合为下款,写在左下角或左边另起一行的位置上。下款中的年月可用天干地支来表示,也可以用公历来表示,如:"岁在戊寅春月"或"一九九八年三月",书写地点可大到写省、市、县,也可以小到写某轩、斋、堂等。

款字的位置,要根据整幅书法的分间布白予以妥贴安排,力求与正文相和谐。落款文字应小于正文的字,这样有轻重主次之分,一般用行书或草书落款为多,应以变化中求得协调统一为好。

钤印,是中国书画艺术特有的传统形式,起着画龙点睛的作用。若使用不当,如印章太大,盖在款字的中间,款文印章两不清、填满作品的空白等,都会破坏作品的整体效果和艺术性。

由于钢笔书法墨色变化较小,以简洁清晰为主,所以印章不宜多、不宜大,一般只需一至两方即可,篇幅大的作品,根据需要,也可配以引首章等。印章大小不宜超过正文,否则就会喧宾夺主。

钢笔书法的教学模式

随着钢笔书法热潮的蓬勃兴起,其普及面与影响力到目前已不可限量,钢笔书法教学也成为一个不容忽视的重大课题。如何提高广大群众的书写技能,满足求学者的迫切愿望,让更多的人了解和掌握这门新兴的艺术,我想,作为教育工作者,这是亟待研究和探索的问题。就笔者的一些尝试,谈点浅陋之见,以期抛砖引玉。

一、学科的设置

由于学员水平参差不齐,笼统讲述无疑会使几个层次难以融洽,收不到预期的效果。对各级学科的教育内容,我认为宜作这样的设置:

1. 初级学科:简单的书法史,执、用笔方法,工具的选择,临摹的关系及应用,楷书的点画、偏旁、

结体书写方法，楷书的章法、行书的基本知识。

2. 中级学科：一般书法史，临摹的技巧及应用，楷书概论及技法、行书的点画、偏旁、结体书写技法及章法，草、隶、篆书的基础知识，作品的创作方法及实践。

3. 高级学科：系统书法史，历代名家及碑帖知识，毛笔书法的比较与借鉴，临摹实践，行书的气韵、神态，结体的变化及线条的形式及内涵，草、隶、篆书的技法，章法的研究，钢笔书法美学，各种书体的创作实践。

4. 研究级学科：毛笔书法的借鉴与应用，作品的创作实践及书风的形成，各类硬笔书法技法探索，钢笔书法理论研究(包括技法、书风、比较学、美学、书法评论、书法教育等)。

二、几类学校的教育模式

1. 业余学校：学员来源之广泛，年龄与学识水平之差异形成了一个复杂的体系。由于上述因素，学员的求学动机也有所不同。第一类学生确是因崇尚艺术而来，对钢笔书法兴趣较浓，并有一定的书写基础，因而他们要求提高纯艺术水平；第二类学生则是为了有利于日常工作，并无成就一番的打算，因此他们只要求得一般的书写技艺，并希望在短时期内即能见效，从而对理论研究或精深的技法探索没有多少兴趣。第三类学生是兴致所至，决心不大，经过几次听课会很快产生二种结果：或渐生兴趣而持续下去，或觉得枯燥乏味而中途弃学。这诸多因素导致了教育难度，作为教师，一开始就应了解学生们的基本情况，以便善于调整教学形式与课程结构，以知识性与趣味性相结合，将他们引入堂奥，使学生的心态趋于基本平衡。

2. 正规学校：大、中、小学的学生有别于业余学校的是，学识年龄差别小，课堂纪律较好，学习气氛浓烈。因此，可采用选修课的讲授方式，强调其内容的系统性。

3. 刊授、函授学校：刊、函授的教师与学生之间是不见面的师生关系，具有较大的局限性。学生交作业，教师搞批改成了唯一的教育途径。教师如何批改和写好评语，这对学生的进步起着至关重要的作用。学生往往将教师的批语看作至理名言，为此，教师在评语的写法上必须经过反复斟酌，使之确切而不含糊，既要肯定其优点，指出其不足，也要提供改进方法与努力目标；如能在学生作业上直接修正点画与结体，将会产生更好的效果。

钢笔书法是一门新兴的学科，不同于毛笔书法可以进行为时多年的教学。由于技法、理论范围的约束，面授只能采用短时期的培训形式；刊、函授则可适当延长时间进行多次作业评改。鉴于上述情况，尚需要不少从事钢笔书法理论研究与技法探索的专家和学者们进行不断的总结，为教育事业提供更多有益的经验，以开辟广阔的前景。

钢笔书法的创新

硬笔书法相对于古老而悠久的毛笔书法来说，无论书写技艺还是书学理论均是一个新生儿。新生儿有其缺陷的一面，他没有经验教训可以参照，其成长需要通过一段艰难历程；但新生儿也有其十分优越的一面，他用不着根据固有的程式去发展，他可以创造自己独特的面目，开辟全新的天地。鉴于这二大因素，硬笔书法的创新更需极其谨慎。

如何创新，这是不久前出现在毛笔书法理论上的一个热门话题。硬笔书法当然不必去死搬硬套，由于两者笔性不同，创新的角度必然会发生差异。近年来，有志于硬笔书法的同仁已作了不少努力，将几年前单一的“钢笔书法”扩大为品类繁多的竹笔、木笔、塑料管笔等并冠之以“××书法”的新名词，

最后概括而成为“硬笔书法” 然而，其作品的艺术效果究竟如何呢？我不否认确已产生了一些在借鉴传统书法基础上突出硬笔特色的好作品，但也出现了一些令人费解的怪现象。如我不久前在一次展览会上看到几件作品，我难以判别这用大块白颜料堆积而成，甚至产生流淌感的书作是用瓶子灌满颜料倒上去的，还是用木棒之类的硬物蘸上颜料后顺其流下去的，我还没想过它是用牙膏挤上去的。总之，我无法将它与“书法”相挂钩。笔者无意指责创作者的这番苦心，但这类现象不能不引出一些思考：“硬笔书法”的创新究竟是工具和手段的改革还是书作艺术格调的升华？如果是前者，那我们不妨称之谓“装潢”更为确切，既非用“书”（这里暂且泛指为笔），何“法”之有呢？因为这类“书作”除了堆积的色块、生硬而呆滞的线条之外，无非借用了汉字作为躯壳。既无墨色的变化、线条的柔韧性，更谈不上笔触感及韵味，那末我们有什么理由非要牵强到“书法”上去呢？如果胡涂乱抹也算书法的话，书法也就不存在了。

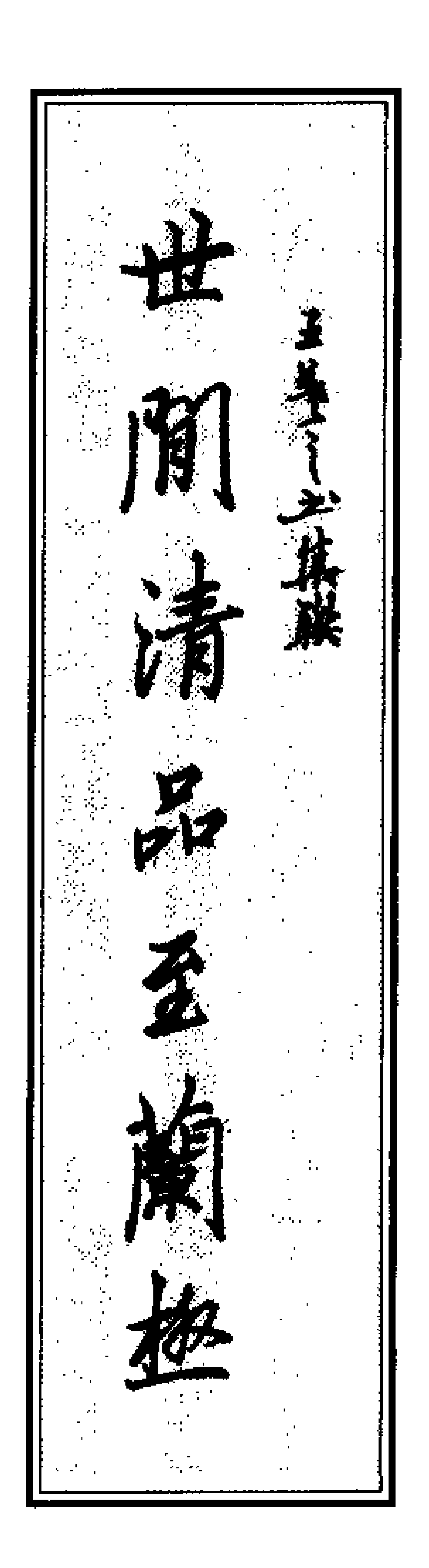
硬笔书法需要创新，这是肯定的，但创新也要借鉴传统，否则将是无源之水，无本之木。我们必须认真去思考究竟应将着眼点放在何处的问题。是一味炮制各种新型手段以标新立异呢？还是首先着眼于改变目前硬笔书法中所存在的诸多缺陷？我以为应是后者，因为书法不仅仅是艺术家们的事，推动“硬笔书法”热潮不应忽视广大的群众基础。艺术家固然应该站在其前列，引导人们首先去提高书写技艺和作品的艺术魅力，而不应该将精力化在投机取巧的制作和哗众取宠的效果上。

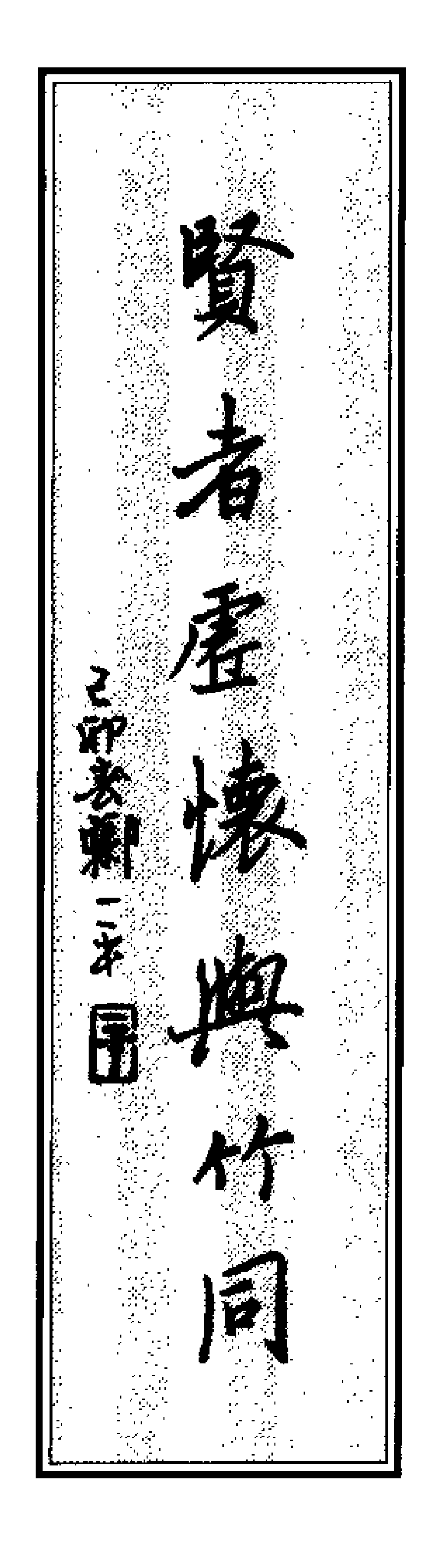
综观目前的硬笔书法作品，我认为至少存在这二方面不足：一、过分依附毛笔书法。无论书写格式，还是笔致墨韵，甚至在装裱材料上一味模仿。由于书写材料绝然不同，所产生的效果可想而知，落入东施效颦的俗套。这方面我以为日本比我们走在了前列。作品布局及装潢都较之丰富、新型。二、线条单薄刻板，缺乏生动气韵。这里不能否认有工具局限性的一面，但与书写者偏面强调“结体为上”不无关系。我以为这种倾向十分危险，长此下去，硬笔书法的生命终点指日可待。无论软笔还是硬笔，如若线条的丰富感与内涵力无法突出的话，其艺术效果可想而知。因此，我觉得在摒弃胡涂乱抹的所谓“创新”的前提下，硬笔书法界的同仁们宜进行不断的探索，以改变这一状况。

钢笔书法的批评

——从名人大辞典谈起

硬笔书法蓬蓬勃勃地发展至今已十余年了，称其“蓬蓬勃勃”似乎并不夸张，因为没有一门艺术的诞生与发展像硬笔书法这般兴师动众，群贤毕至。一种艺术门类搞一次大赛能让参与者达到一百多万之众，办一个刊（函）授能有几十万人求学，出一本字帖销量能逾百万，恐怕古今中外亦无先例，再说“硬笔书法家”之多亦是空前的，几乎到了俯拾皆是的地步，有这么多的“硬笔书法家”照例应为他们树碑立传吧。笔者收到过的入典通知大致有：《中国硬笔书法家辞典》《中国书法名人录》《中国硬笔书法家辞林》《中国硬笔书法鉴赏大辞典》《中国硬笔书法艺术精品大典》等，此外，尚可收入硬笔书法家的有《当代中国书法名家大辞典》《中国书画篆刻剪纸艺术家名人大辞典》《中华当代艺术家》《中外当代书画艺术家大辞典》《中国当代文艺名人辞典》等，本人不才，倘若真是名人，或许收到的入典通知远不止此吧，故大有挂一漏万之遗憾。尽管如此，我也感到不胜应付，因为除了不断去重复自己那么点不足挂齿的学书成就外，每每看到数百元的入典费就不寒而栗，说实话，我并非不想出名，但要机械地去重复自己的所谓成就，真有点祥林嫂喋喋不休说阿毛的味道，实非所愿。何况《辞海》中能用于典录书名的词汇还有不少，那末，源源不断的入典通知仍会难于应付，何年何月才能喘过气来呢？更何况这么多


世間清品至蘭極


賢者虛懷與竹同

右軍本清真瀟灑在風塵山
陰遇羽客愛此好鵝賓掃素
寫道經筆精妙入神書罷籠
鵝去何曾別主人

李白古風一首鄭一平書於錢塘

對蕭蕭暮雨灑江天一番洗清

秋漸霜風淒緊關河落殘陽

當樓是處衰翠減苒苒物華休

惟有長江水無語東流

柳永八聲甘州上闋　劉一平

天台衆峰外
華頂當其空
有時半不見
崔嵬在雲中

宋詩一首 一平

蘭竹有情春不老
山林無事日猶長

曉俊書

放懷於天地外
託品在竹蘭間

曉俊

柳外輕雷池上雨雨聲
滴碎荷聲小樓西角斷
虹明闌干倚處待得月
華生燕子飛來窺畫棟玉
鈎垂下簾旌涼波不動
簟紋平水精雙枕傍有
墮釵橫　欧陽脩詞
鄭一平

短亭臨水聽觴詠脩竹當風和管絃

九宇清風生曲水一山春信寄幽蘭

天懷契若人知己文品清於水在山

萬類靜觀咸自得一春幽興與人同

世情悟後文能曲蘭氣生初室可幽

清流抱舍知天趣脩竹隨人作古風

山林觴詠懷知己天地清遊得無為

幽室文情和古趣長林觴詠暢天風

歲次己卯之春許曉俊書於西泠印社